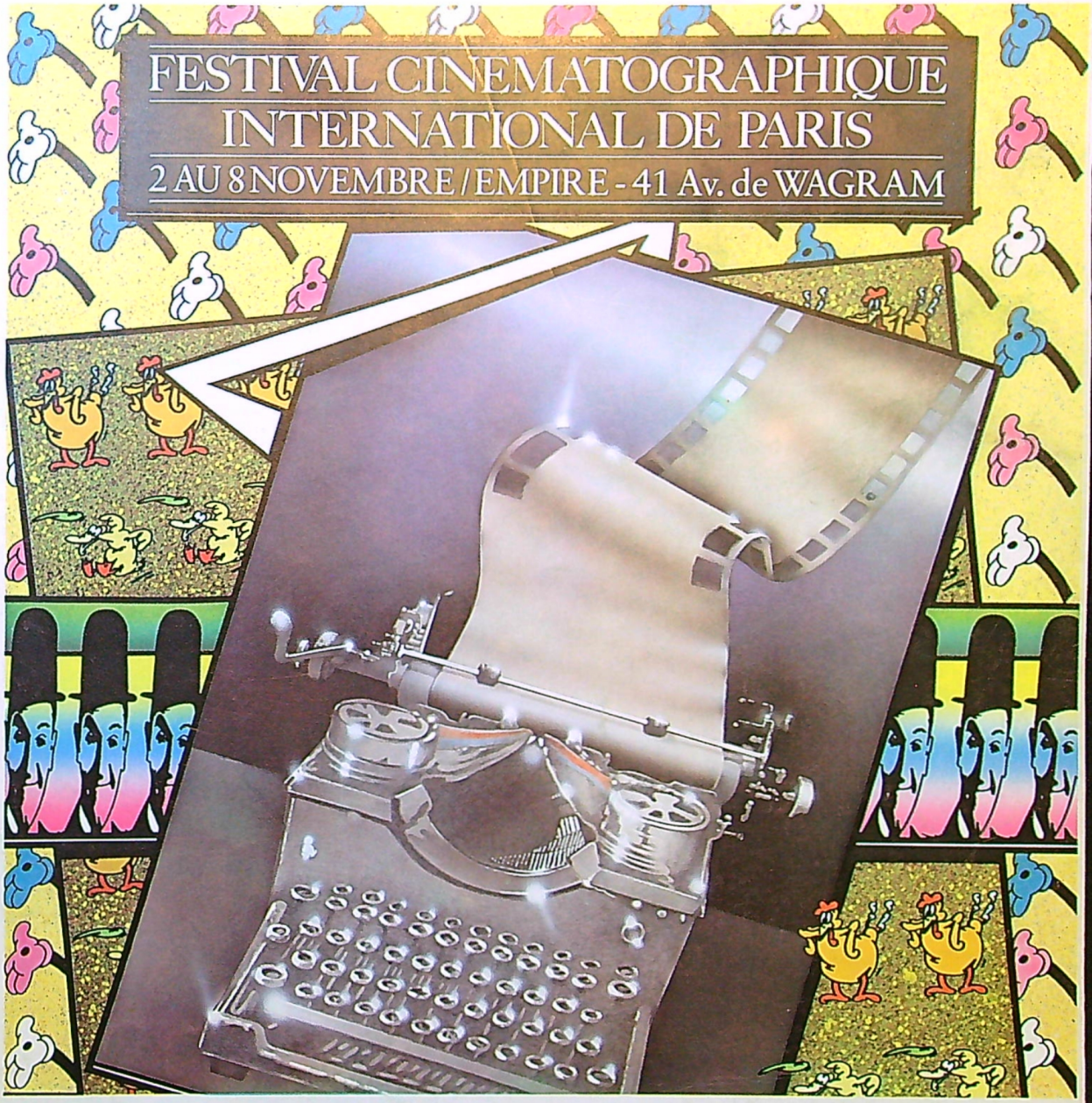
ecran 77
15 OCTOBRE
62



JEAN-PIERRE MARIELLE

BERTRAND TAVERNIER (II)

ENTRETIENS AVEC BORHAN ALAOUIE, ETTORE SCOLA, PAOLO ET VITTORIO TAVIANI, BARBARA KOPPLE

60 CRITIQUES DE FILMS NOUVEAUX

10 F

contacts

LA LIBRAIRIE DU CINÉMA

ANNUAIRE DU CINEMA ET DE LA TELEVISION 1977. 184 F

YVES MONTAND, par Alain Rémond, filmographie, discographie complètes. 74 F

NOUREEV VALENTINO, par Alexander Bland, portrait d'un film. 150 pages illustrées. 60 F

★

OUVRAGES ANGLO-SAXONS :

SWORDSMEN ON THE SCREEN by Jeffrey Richards. From Douglas Fairbanks to Michael York. 116 F

LIFE GOES TO THE MOVIES 300 pages de photographies. Broché. 80 F

★

L'ANNEE DU CINEMA 1977, tous les films, les festivals, les fiches techniques, les disques de musique de films. 108 F

A paraître :

THE FILMS OF CHARLTON HESTON (Citadel). 134 F

Ces prix s'entendent
franco de port et d'emballage

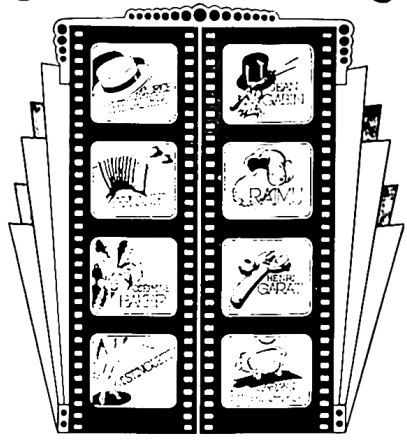
Envois expédiés sauf demande
en colis non recommandés
aux risques du destinataire
(recommandé : + 3 F)

24, rue du Colisée - 75008 Paris
256 17-71 - C.C.P. 14816-46 Paris

L'EVENEMENT EN SUPER 8

CINÉ FOLLIES

un film de PHILIPPE COLLIN



LES RIRES ET LES CHANSONS DU CINEMA FRANÇAIS.

Prix de la Critique Chamrousse 1977
La presse unanime :

« Une heure et demie de bonheur visuel et sonore »
Michel Dulain (l'Express).

« Ce film est une réussite »
Jacques Siclier (Le Monde).

Version intégrale Sonore Magnétique - 90 minutes

1150 Frs T.T.C.

20 titres en version intégrale
L'ensemble des fiches techniques avec photos contre 4 F sur simple demande.

FRANFILMDIS cinematheque ®

70, Rue de Ponthieu - 75008 Paris
Tél : 359.84.13 +

Tous droits autres que pour projections familiales réservés FRANFILMDIS®

ecran 77

Revue mensuelle de cinéma

EDITIONS DE L'ATALANTE
60, avenue Simon-Bolivar
75019 Paris
Tél. : 357-27-90 (administration)
208-92-05 (rédaction)
C.C.P. La Source 340-79-40

*

DIRECTION SECRETARIAT DE REDACTION ET MAQUETTE
Henry Moret

REDACTION EN CHEF
Marcel Martin - Guy Braucourt

REDACTION
Yves Alion, Raphaël Bassan, Michel Capdenac, Claire Clouzot, Jean A. Gili, Patrick Kamenka, Gérard Lenne, Stéphane Sorel, Olivier Barrot, Claude Beylie, Gilles Cèbe, Claude Gelé, Guy Hennebelle, Roland Lacourbe, Paul-Hervé Mathis, Max Tessier

CORRESPONDANTS ETRANGERS
Walter Achugar (Amérique Latine), Yvette Biro (Hongrie), Francis Bolen (Belgique), Jose de la Colina (Mexique), Eduardo Geada (Portugal), Misa Grcar (Yougoslavie), Ulrich Gregor (R.F.A.), Gordon Hitchens (U.S.A.), Gilles Marsolais (Canada), Lino Micciché (Italie), Jerzy Plazewski (Pologne), Carl-Henrik Svenstedt (Suède), Maurice Taszman (R.D.A.), Augusto M. Torres (Espagne), Mahama Traoré (Afrique), Claude Vallon (Suisse)

DIRECTRICE DE PUBLICATION
Estelle Moret

SECRETARIAT
Raphaël Bassan
(Permanences au siège, lundi et jeudi de 12 à 18 h
Tél. : 208-87-99)

*

ABONNEMENTS : Voir p. 80

PUBLICITE : A la revue

IMPRESSION
C.I.B., 7, rue Darboy - 75011 Paris

DIFFUSION : N.M.P.P.
Commission Paritaire n° 52 296
Dépôt légal n° 38 362
Printed in France

Les articles signés n'engagent que leurs auteurs
Tous droits réservés pour tous pays

ABONNEZ-VOUS
mais...
auparavant
lisez attentivement
notre page 80.

sommaire

N° 62 — 15 octobre — 10 francs

JEAN-PIERRE MARIELLE
Présentation, entretien et bio-filmographie par Gilles CEBE et Yves ALION. 13

LE CINEMA DE BERTRAND TAVERNIER (II)
Entretien, par Guy HENNEBELLE (fin) ✲ Entretien à trois voix : Christine Pascal, Charlotte Dubreuil et Bertrand Tavernier, par Claire CLOUZOT ✲ Le discours et le commentaire, par Gilles CEBE. 23

LA CRITIQUE

Une journée particulière (+ entretien) 41
Harlan County USA (+ entretien) 44
Padre Padrone (+ entretien) 45
L'imprécateur 49
Les Frissons de l'angoisse 49
J.-A. Martin photographe 51
Annie Hall 52
Duellistes 53
Plus ça va, moins ça va 54
Paradis d'été 55
Comme la lune 56
L'ami américain 57
Emma 58
Les Indiens sont encore loin (+ propos) 59
Les épouses 60
Trottoir des allongés 61
Les enfants du placard 62
TOUS LES FILMS SORTIS DU 15-8 AU 15-9-77 63
LES PETITES MARGUERITES 71

LA CHRONIQUE

TOUTE LA VILLE EN PARLE (Les dindons en colère ✲ Il y a dix ans, Sadoul... ✲ La loi du silence ✲ T.V. : Les inédits de l'été) 2
BREVE RENCONTRE (... avec Borhan Alaouie) 6
LA MINUTE DE VERITE (Sur le porno...) 8
QUINZE JOURS AILLEURS (Le Festival de La Rochelle) 10
LA VIE EST A NOUS (Le cinéma militant) 72
TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE (Les livres de cinéma) 74
MUSIC LOVERS (La musique de films) 75
LE CHAGRIN ET LA PITIE (Les deuils) 77

les dindons en colère

Nous déplorions dans notre numéro 56 (p. 8) l'augmentation du prix des places de cinéma et la dégradation des conditions de projection. Rien n'a changé en quelques mois (sinon une nouvelle augmentation du prix des places dont la moyenne — en ce qui concerne les salles d'exclusivité — tourne désormais autour de 16 F, avec des pointes de plus en plus fréquentes à 17 et 18 F), d'autant que la crise n'est pas faite pour arranger les choses ; ainsi donc, le cochon de payant (transformé pour l'occasion en volatile plumable à merci) demeure le dindon de la crise. Quelques spectateurs plus responsables que la moyenne (au demeurant cinéphiles militants : ceci explique cela) ont cependant créé à Grenoble un Comité des Usagers du Cinéma (1) dont l'utilité ne peut être mise en question. Ses responsables ont bien voulu nous livrer un premier bilan de leurs activités.

« En janvier 1977, un groupe de cinq à six personnes se connaissant, dont des adhérents de ciné-club, décident de créer un groupe pour permettre une action commune, et si possible, massive, contre les mauvaises conditions d'exploitation des films. Une première réunion est convoquée par un article dans la presse locale (« Dauphiné Libéré »), par des annonces aux séances de ciné-club et enfin par le bouche à oreille. Une quinzaine de personnes se retrouvent. Le Comité des Usagers du Cinéma est né.

Une deuxième entrevue décide de faire un appel massif à une réunion par la diffusion de tracts à l'entrée des cinémas. Vif succès lors de la distribution qui touche pourtant relativement peu de monde (pluie ce soir-là et samedi de fin de mois !) et une réunion de cinquante personnes a lieu. A chaque fois les récriminations sont les mêmes : prix excessif des places, mauvaise condition de projection (son, image), files, d'attente à tout vent, mépris du spectateur et du film qui n'est qu'une marchandise. A la suite de cette réunion, où se trouvait un gérant de salle qui nous proposa une rencontre avec les exploitants grenoblois, on décida de se répartir en trois commissions :

— études des textes,

— cahier noir,

— réflexion sur la diffusion en multisalles.

Cette séparation en commissions nous fut fatale durant près de deux mois.

Relance du Comité en avril-mai qui retrouve toujours le même écho favorable, mais nous nous limitons à contacter les personnes ayant laissé leurs coordonnées.

Des actions précises sont mises sur pied :

1. Intervention devant un cinéma (six salles) affichant un avertissement sur la mauvaise qualité du son et de l'image d'un film projeté (NETWORK) (2), sur le thème « Achèteriez-vous un mauvais produit en sachant qu'il l'est ; c'est ce que vous propose ce cinéma qui a le cynisme de vous en avertir... ». Contact fructueux avec les spectateurs, d'autant que durant notre intervention un groupe de gens faisant la queue pour un autre film, sous la pluie, se voit annoncer : « salle complète » ! Intervention écrite auprès du directeur de la salle, du C.N.C., de la C.S.T. (Commission Supérieure Technique) et du distributeur français. Aucune réponse à ce jour.

2. Intervention écrite auprès du président du syndicat des exploitants grenoblois pour réclamer l'affichage du court métrage, avec copie à la S.R.F. Pas de réponse à ce jour. Cette action va se poursuivre par des interventions directes dans les salles.

3. Préparation de la réunion avec les directeurs de salles. »

Au niveau du consommateur, l'action *directe* du Comité se fait par l'intermédiaire de papillons ronéotypés dont le contenu cerne bien les abus de l'exploitation : *« Parce que : vous n'avez pas vu le début de la séance (délivrance des billets trop lente ; horaire décalé) ; ou vous avez été privé de court métrage ; ou vous avez « bénéficié » de la publicité dans le noir total (interdit), de flous prolongés, de décadrages répétés, d'un son médiocre ou venant des salles voisines, d'une lumière rallumée avant la fin... exigez une projection de qualité, agissez collectivement pour que ça change ».* Suit un questionnaire (à renvoyer au Comité) concernant la nature de l'incident relevé, la date et l'heure de projection du film, le titre du film et le nom du cinéma.

Quels sont les projets du Comité : cherche-t-il à s'étendre et possède-t-il les moyens de cette extension ? *« Le Comité des Usagers du Cinéma n'est constitué que de bénévoles,* nous ont répondu les responsables, *et nous ne pouvons prétendre ni par nos aspirations ni par nos moyens, à créer d'autres comités. Nous laissons l'initiative à tous ceux qui voudraient faire comme nous, ou autrement, en les assurant de notre volonté d'être en contact avec eux s'ils le désirent. De telles initiatives seraient les bienvenues car les actions ne sont pas faciles et les résultats longs à venir. »*

Pour soutenir ces actions, la presse en général, et spécialisée en particulier, a son rôle à jouer de manière à répercuter de semblables initiatives et à leur donner une plus large audience.

---

(1) Comité des Usagers du Cinéma, 4, rue Hector-Berlioz, 38000 Grenoble. On peut aussi téléphoner à Philippe Kochert, au 44-70-38 (76) à Grenoble.

(2) Ceci est acceptable et même souhaitable en ce qui concerne les films anciens (c'est une pratique courante au Studio Action Lafayette) mais intolérable pour les exclusivités. (G.C.)

« En ce qui concerne les problèmes que nous soulevons, il est certain qu'un relais, qui pourrait être assuré par la presse et la presse spécialisée (revues de cinéma), en direction du grand public est nécessaire. Nous nous heurtons constamment à ce problème de l'information et de la connaissance de nos droits élémentaires et des devoirs des exploitants. Un dossier important et exhaustif est certes intéressant, mais le rappel incessant, les exemples, les cas précis, sont nettement plus efficaces ».

Ne refermons donc ce dossier que pour mieux le rouvrir et précisons : à suivre.

Gilles CEBE

il y a dix ans, sadoul...

Il y a dix ans, le 13 octobre 1967, Georges Sadoul disparaissait au terme d'une cruelle maladie, laissant inachevée — outre les divers projets qu'il n'avait pas eu le temps de mener à bien — sa monumentale « Histoire générale du cinéma » dont cinq volumes seulement avaient alors paru, couvrant la période des origines à 1919 et les années de guerre, 1939-1945.

Depuis lors, Mme Ruta Sadoul s'est employée à faire paraître les manuscrits laissés par l'historien, dont un « Dziga Vertov » et les volumes V et VI de son « Histoire générale » couvrant la période 1919-1929 (1). Simultanément, les Editions Denoël ont procédé à la réédition des quatre premiers volumes dans une version qui comporte les corrections et additions préparées par l'auteur.

Les sept volumes dont on dispose maintenant permettent de prendre l'exacte mesure de cette considérable entreprise et du manque à gagner — au plan de nos connaissances — que constitue son inachèvement. La conception que Georges Sadoul se faisait de l'histoire du cinéma était véritablement globale, dans les deux sens du mot : aucune des cinématographies mondiales, si modeste soit-elle, n'est restée en dehors de son investigation minutieuse et de sa curiosité passionnée de découvreur et l'on sait le rôle éminent qu'il a joué dans la promotion des cinémas du tiers monde, en particulier — d'autre part l'histoire était pour lui une totalité à la fois historique, sociologique, économique, technique, politique, culturelle et esthétique.

Sadoul n'a jamais été un « fou de cinéma » considérant les œuvres comme des « films-films » tombés du ciel de l'art. Historien engagé, il n'a pas évité

(Photo Cartier-Bresson)

les pièges de certains parti-pris et a priori. Mais la générosité et l'honnêteté de l'homme, du résistant et du militant n'ont jamais été prises en défaut. Et loin de se réfugier derrière une pseudo-objectivité, l'historien Sadoul a toujours pris ses responsabilités et parlé à la première personne : c'est pourquoi la lecture de ses pages est si passionnante, parce qu'on y sent constamment la présence d'un homme de cœur.

Marcel MARTIN

un étonnant film-écrit

On aura quelque peine à imaginer cela : dans l'énorme et absurde pagaille de la « drôle de guerre », l'errance de cantonnement en cantonnement, la morne attente sur un « front » immobile, la gabegie généralisée, la démoralisation d'une armée pour laquelle cette aventure a de moins en moins de sens, qui constate l'impéritie ou la corruption de ses officiers, à qui la propagande désigne surtout comme ennemi celui « de l'intérieur », prétendu tel, les communistes ; dans le chaos de la débâcle et de l'exode que provoque l'offensive-éclair des troupes hitlériennes, un simple soldat des transmissions trimballe dans sa musette ce qu'il appelle son « bien le plus précieux » : un épais manuscrit qui ne le quitte jamais. A ses moments perdus — et l'on se demande comment il y parvient dans un pareil climat, puisant dans une mémoire phénoménale — il travaille avec acharnement et minutie à l'achèvement de l'ouvrage qui plus tard le rendra célèbre et respecté de tous les cinéphiles. Le 10 mai 1940, le jour même où les blindés de la Wehrmacht déferlent sur le Luxembourg et la Hollande, il griffonne sur son carnet : « Heureux de pouvoir finir ce matin le brouillon de la troisième partie de mon Histoire du cinéma. Si nous partons, je pourrai renvoyer toute la documentation à ma mère, me contenter de quelques cahiers, très légers ».

Ce soldat, on l'a deviné, n'est autre que Georges Sadoul. Exactement dix ans après sa mort, on le redécouvre, ou plutôt, on le découvre vraiment dans les circonstances quotidiennes parfois burlesques, insolites, souvent pathétiques, qu'il relate dans un stupéfiant livre posthume, son Journal de guerre (2), écrit tout à trac dans le calme ou le tumulte, à peine récrit, en 1957 : à peindre cette époque de désordre, de folie et de mensonge, il apporte la même netteté, la même précision réaliste du trait, le même scrupule de vérité dans l'observation, l'enregistrement et l'analyse des faits que dans son œuvre d'historien. Si bien que son témoignage, sans être à proprement parler un livre d'histoire, est non seulement, par son authenticité, une exceptionnelle contribution à l'histoire de cette période, mais aussi, non moins déchirant dans sa volonté de comprendre, d'être objectif, de confronter constamment la réalité et l'illusion répandues, l'équivalent documentaire du Crève-cœur de son ami Aragon, dont il évoque d'ailleurs la présence, à la faveur d'une permission, comme celle de ses familiers, Pierre Unik, Jeanne et Léon

(1) Voir « Toute la mémoire du monrde » dans ce numéro.

(2) Les Editeurs Français Réunis.

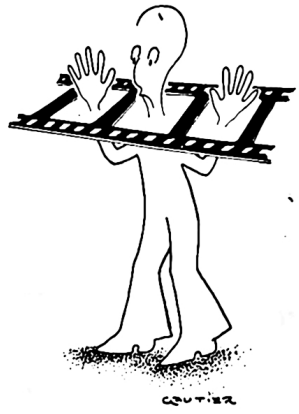
Moussinac, Henri Cartier-Bresson, Tristan Tzara...

On croit connaître quelqu'un quand on travaille durant des années avec lui comme ce fut mon cas aux Lettre Françaises, *mais il ne suffit pas d'apprécier ses qualités humaines et professionnelles, sa rigueur et son humour, l'éclat malicieux de son regard bleu : c'est aujourd'hui, dans les pages passionnantes de cette nouvelle « Servitude et grandeur militaires » que m'apparaît dans toute sa dimension la personnalité de Georges Sadoul. Consignant mille faits, mille pensées au jour le jour, c'est aussi son « portrait intérieur » qui se dessine, à la fois transparent et complexe, et qui s'éclaire de ce qu'il voit, de ce qu'il ressent, de ce qu'il dit. La citation que j'ai faite pourrait laisser croire qu'il est davantage préoccupé par son* Histoire du cinéma, *que par celle qu'il vit : il n'en est rien, évidemment ; son travail de bénédictin, sous l'uniforme kaki, il se contente de le mentionner en passant, trésor transporté en cachette dans la tourmente. C'est que l'homme parmi les autres, pareil aux autres, harcelé des mêmes questions, doutes et désarrois, est ici inséparable de l'historien, ou, si l'on préfère, du témoin de l'histoire à qui rien n'échappe, dans son souci du détail juste, saisissant, significatif, et dont les réactions, goûts et dégoûts, sont toujours sous-tendues par une impérieuse exigence de lucidité qui lui permet de prévoir, en pleine défaite, les signes de la future Résistance.*

Son carnet, il le promène au bord des routes incertaines de la confusion et de la déroute, comme ce fameux « miroir » dont parlait Stendhal, qu'il aime et relit à l'occasion, comme il lit et commente tout ce qui lui tombe sous la main. Et c'est un miroir qui reflète tout, lieux, êtres, visages entrevus, compagnons ou gens de passage, petits faits anecdotiques ou scènes apocalyptiques d'un peuple trahi, bafoué et massacré, avec une prodigieuse exactitude. La profonde affinité de Georges Sadoul avec son compatriote lorrain Jacques Callot — auquel il a consacré, on le sait, un de ses plus beaux livres (3) — se révèle mieux que jamais dans cette fresque où il décrit à son tour, comme le graveur, « Les misères de la guerre », en y ajoutant l'absurdité et la duperie. Si Callot fut bien « le miroir de son temps », Georges Sadoul, qui le définissait ainsi, ne l'est pas moins dans sa passion et sa compassion, dans sa faculté d'embrasser d'un regard pénétrant les éléments disparates du réel et d'en opérer un montage *synoptique. J'emploie à dessein ce terme cinématographique, car si Georges Sadoul, critique et historien, n'a jamais lui-même réalisé de films, comme le feront tant de ceux qui commencèrent par la critique, son* Journal de guerre *en est un, cependant, où le papier remplace la pellicule, où le carnet se substitue au* ciné-œil *et au* ciné-vérité *de Dziga Vertov pour reproduire instantanément « la vie à l'improviste » en lui restituant, par l'écriture, sa spontanéité, sa force et son sens. Georges Sadoul nous a légué ce* film-écrit, *à la première personne, ce document pris sur le vif du « chagrin et de la pitié » de 1939-1940, que nulle caméra mieux que lui n'aura su enregistrer et transcrire. Cette admirable leçon de ténacité, de perspicacité et d'humanité est comme un défi à la mort, à l'oubli et aux vanités de la mode rétro. Elle nous montre que pour Sadoul, être et voir n'étaient qu'une seule et même chose : être vrai et voir clair, fixer sans le figer, pour l'avenir, ce qui dans les singularités de l'histoire et dans celles des individus, doit demeurer exemplaire et leur donner à réfléchir sur leur destinée.*

Michel CAPDENAC

(3) Gallimard.



la loi du silence

Depuis six mois, la grande presse observe un silence total sur le document de Raymond Borde, « La Cinémathèque Française, recherche de la vérité » (1), que nous avons analysé ici-même (notre n° 57, page 2) ; seules quelques revues de cinéma en ont rendu compte comme nous-mêmes. Parallèlement à ce flagrant refus d'informer le lecteur, on a pu assister au déferlement d'une vague de dithyrambes en l'honneur du disparu, y compris un numéro du magazine filmé Gaumont.

Le plus beau fleuron de cette pieuse entreprise, c'est l'article de Pierre Kast paru en introduction au catalogue de la Quinzaine des Réalisateurs de Cannes, manifestation qui était dédiée, comme on sait, à Henri Langlois. Cet article est à la fois délirant, pitoyable et scandaleux. Délirant parce qu'il n'est qu'une suite de citations (y compris des textes portugais et allemands dans la langue originale) rassemblées avec l'application à la fois naïve et prétentieuse d'un bachelier qui aurait mis en fiches le Petit Robert. Pitoyable parce qu'on n'y trouve pas le moindre commencement de réponse aux faits et aux arguments avancés par Raymond Borde et que les références n'y servent que de rideau de fumée pour masquer les vrais problèmes. Scandaleux parce que l'auteur s'y livre à une grossière attaque personnelle, évoquant une éventuelle « affaire Borde » par analogie avec une possible « affaire Marcellin » ou une « affaire Ponia », ce qui, si les mots ont un sens, équivaut à traiter Borde de flic.

Ce triste pamphlet met en évidence la gêne des thuriféraires inconditionnels de Langlois, contraints au silence ou à l'insulte dans la crainte d'être obligés de se déjuger s'ils faisaient à Borde l'honneur et la justice

(1) Cahiers de la Cinémathèque de Toulouse, n° 22, 15 F. Palais des Congrès, 66000 Perpignan. C.C.P. 1925-72 Montpellier.

d'analyser ses arguments, feignant en outre d'oublier que Borde ne se livre à aucune attaque personnelle contre Langlois et se contente de dénoncer sa gestion chaotique de la Cinémathèque. J'ose croire que mes confrères sauront échapper à cet aveuglement passionnel et remplir enfin leur rôle d'informateur.

Marcel MARTIN

t.v. : les inédits de l'été

Nous avons signalé et salué en son temps (« Ecran » n° 59) l'effort de la troisième chaine de Télévision concernant le cinéma de répertoire. N'en déplaise à quelques grincheux (tel le préposé aux notices du « Nouvel Observateur », qui s'est distingué en la circonstance par sa partialité, son incompétence et sa mauvaise foi), le cycle Maurice Tourneur fut un des événements de l'année, pour tout cinéphile qui croit encore que l'histoire du cinéma a quelque chose à lui apprendre et qui n'a pas le nez bêtement collé sur la sacro-sainte et trompeuse actualité (1).

Toujours sur FR3, dans le cadre du « Cinéma de minuit » et grâce à l'aml Brion, nous eûmes fin août la révélation (en V.O., bien sûr) d'un film inédit en France de l'immense et encore trop méconnu Joseph L. Mankiewicz : THE LATE GEORGE APLEY, datant de 1946. Il s'agit de son deuxième film en tant que réalisateur, tourné dans la foulée de DRAGONWYCK. Pour n'importe quel autre cinéaste, ce presque coup d'essai (où, visiblement, il tint à s'effacer derrière un scénario tout préparé) ferait crier au génie : mais on sait que Mankiewicz aborde la mise en scène fort tard, à trente-sept ans, alors qu'il est dans le métier depuis sa vingtième année, et a dialogué ou produit des films pour Van Dyke, Borzage, Cukor et bien d'autres : ça aide ! En tout cas, THE LATE GEORGE APLEY témoigne d'une virtuosité, d'un raffinement, d'une sûreté de touche, d'une connaissance des lois de l'écran et de la direction d'acteurs (où donc Ronald Colman fut-il meilleur ?) proprement souverains. C'est une satire souriante, et néanmoins corrosive, des ridicules de la société bostonienne au début du siècle. Dignité étriquée des hommes, refoulement conscient et organisé des femmes, conflit étouffé dans l'œuf des générations. On se retranche derrière les secs préceptes d'Emerson pour ne point entendre les appels du sentiment, du sexe, de la vie. C'est une stagnation « incroyable », comme aime à le répéter à la cantonade le cousin Roger, en sirotant en douce son cognac. Le miracle est que Mankiewicz parvient à nous donner à la fois le dégoût et la nostalgie de ce purgatoire perdu, à faire de son film une sorte de MEET ME IN BOSTON, moins la munificence minnellienne évidemment, à tempérer sa verve contestataire d'une générosité et d'un lyrisme rares. Il y a là une dimension que j'oserai dire proustienne.

Du même Mankiewicz, nous avons revu ensuite l'exquis FANTOME DE Mme MUIR (une des plus belles histoires d'amour que je sache), les éblouissantes CHAINES CONJUGALES (Mmes Ackermann et Varda, vous pouvez aller vous rhabiller), en attendant EVE et LA COMTESSE. Tout cela est, certes, grandement connu et reconnu mais n'en supporte pas moins la revisitation, plutôt dix fois qu'une.

THE LATE GEORGE APLEY
U.S.A. (1946)

Réalisation : Joseph L. Mankiewicz.

Scénario : **Philip Dunne**, d'après la pièce de John P. Marquand et George S. Kaufman et le roman de John P. Marquand. Images : **Joseph La Shelle.** Décors : **Thomas Little, Paul S. Fox.** Musique : **Cyril J. Mockridge.** Montage : **James B. Clark.**

Interprétation : **Ronald Colman** (George Apley), **Peggy Cummins** (Eleanor Apley), **Vanessa Brown** (Agnès Willing), **Richard Haydn** (Horatio Willing), **Mildred Natwick** (Amelia Newcombe), **Percy Waram** (Roger Newcombe), **Edna Best** (Catherine Apley), **Richard Ney** (John Apley), **Charles Russel** (Howard Boulder), **Nydia Westman** (Jane Willing), **Francis Pierlot** (Wilson), **Kathleen Howard** (Margaret), **Paul Harvey** (Julian Dole), **Helen Freeman** (Lydia), **William Moran** (Henry Apley), **Clifford Brooke** (Charles).

98 minutes.

Quelques jours plus tard, FR3 nous présentait, dans une autre série (« Un film, un auteur »), un inédit plus récent de Richard Fleisher : THE SPIKES GANG (DU SANG DANS LA POUSSIERE, 1974). Nous sommes là à des kilomètres en dessous des chefs-d'œuvre précités, tant du point de vue du scénario (trois adolescents du vieil Ouest se laissent embarquer par un pilleur de banques, pour leur malheur) que de la réalisation, plutôt nonchalente. Quelques beaux paysages, pourtant, une prestation savoureuse de ce bon vieux Lee Marvin, des séquences (le hold-up manqué) assez enlevées. Et une mélancolie sous-jacente, du style : « la nostalgie du western n'est plus ce qu'elle était ». A noter, parmi les garçons, Ron Howard, qui a bien grandi depuis THE COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER.

Redécouvert enfin cet été sur l'inépuisable FR3 le splendide BELOVED INFIDEL d'Henry King, passé inaperçu lors de sa sortie en France (où il fut traduit bêtement UN MATIN COMME LES AUTRES) et que son auteur lui-même ne semble pas porter dans son cœur (2). Deborah Kerr y est pourtant sublime, presque autant que dans AN AFFAIR TO REMEMBER de Mac Carey.

Claude BEYLIE

THE SPIKES GANG
U.S.A. (1974).

Réalisation : Richard Fleisher. Scénario : **Irving Ravetch et Harriet Frank Jr,** d'après le roman de **Giles Tippette.** Images : **Brian West.** Direction artistique : **Julio Molina.** Décors : **Antonio Mateos.** Musique : **Fred Karlin.** Montage : **Ralph E. Winters, Frank J. Urioste.**

Interprétation : **Lee Marvin** (Harry Spikes), **Gary Grimes** (Will Young), **Ron Howard** (Les Richter), **Charlie M. Smith** (Tod Mayhew), **Arthur Hunnicutt** (Kid White), **Noah Berry** (Jack Basset), **Maru Smith** (Abel Young), **Elliott Sullivan** (Billy), **Robert Beatty** (le shériff de Carrizo Springs), **Bill Curran** (Gillis), **Ricardo Palacios** (le médecin), **Don Fellows** (cow-boy), **Ralph Brown** (chef des poursuivants), **Francis O'Flynn, Allen Russell.**

96 minutes.

(1) Révélations majeures du cycle Tourneur, après examen approfondi et sans parti-pris : LES DEUX ORPHELINES, LE PATRIOTE et, bien entendu (pour son prestigieux final) LA MAIN DU DIABLE. Déceptions : MAISON DE DANSES, LES GAIETES DE L'ESCADRON et IMPASSE DES DEUX-ANGES (ces PORTES DE LA NUIT du pauvre).

(2) Cf. notre entretien avec ce (très grand) cinéaste, dans un prochain numéro d' « Ecran ».

brève rencontre

...avec borhan alaouie

Borhan Alaouie nous parle de son second long métrage, toujours « retenu » par l'Unesco et l'Egypte (« Ecran » nº 54).

— Borhan Alaouie, pourquoi et comment IL NE SUFFIT PAS QUE DIEU SOIT AVEC LES PAUVRES ?

— C'était un vieux projet du Service de la Recherche de feu l'O.R.T.F. qui nous a été proposé par l'Institut National de l'Audiovisuel : il s'agissait d'illustrer la démarche du grand architecte égyptien Hassan Fathy qui est l'auteur du livre « Construire avec le peuple » (Editions Sindbad). Ce qui m'a intéressé dans ce sujet, c'est la possibilité de développer un discours différent de celui de KAFR KASSEM sur le thème de la lutte de libération nationale. Cette lutte, en effet, ne s'exprime pas toujours par le recours aux armes, elle ne s'exprime pas toujours non plus sur un plan directement politique : elle peut s'exprimer sur un plan culturel. Ce qui m'a intéressé dans la démarche de Hassan Fathy, c'est l'analyse qu'il fait de la façon dont l'espace est « meublé » par les structures politiques dominantes, l'analyse qu'il fait de l'organisation de l'espace par la colonisation étrangère en Egypte et sa dénonciation de la pénétration occidentale à ce niveau-là aussi. Le financement (environ un million de francs actuels) a été assuré par l'I.N.A., l'Unesco et l'Egypte.

— Qui est Hassan Fathy, que représente-t-il ?

— Un architecte qui a aujourd'hui 80 ans et qui a réalisé des expériences à partir de ses théories pour tenter de trouver une façon de moderniser l'urbanisme traditionnel en puisant dans les connaissances populaires et en évitant de copier ce qui se fait en Occident. Il dénonce l'importation en Egypte d'une architecture qui est profondément inadaptée à la réalité de ce pays, aussi bien du point de vue climatique qu'à d'autres points de vue.

— Pourquoi avoir choisi un tel sujet après KAFR KASSEM ?

— Il existe un point commun entre les deux films. Dans les deux cas je dénonce la destruction d'un espace arabe à partir, pourrait-on dire, de la pénétration occidentale par le canal de Suez. Dans ce deuxième film, je montre que le Caire est divisé entre une ville arabe et une ville européenne : entre les deux, il y a l'Opéra ! J'ai parlé du canal de Suez : c'est depuis sa création sous le Khedive Ismail que le pouvoir national a été secondé par un pouvoir colonial. Par bien des aspects Le Caire apparaît comme une ville « exemplaire » de l'agression qu'a subie le tiers monde. C'est pourquoi, comme je le disais, je considère que IL NE SUFFIT PAS QUE DIEU SOIT AVEC LES PAUVRES se situe, comme KAFR KASSEM dans un cinéma de lutte de libération nationale. Quand j'y prends avec Hassan Fathy la défense de la maison arabe, je prends aussi la défense de toute une structure mentale de l'arabisme. J'entends ici le mot « arabisme » non pas dans le sens fanatique et obscurantiste que lui donnent certains, mais comme l'expression de l'histoire collective du peuple arabe.

— Comment avez-vous procédé pour réaliser ce film ?

— Il doit être clair, naturellement, que ce deuxième film, à la différence de KAFR KASSEM, n'est pas un film de « masse ». Le sujet ne s'y prêtait pas. Il est évident qu'il ne peut intéresser que des gens relativement cultivés et qui ont déjà pensé au problème. Il se situe pourtant sur un front qui n'est pas à négliger. Je ne partage pas personnellement toutes les conceptions politiques de Hassan Fathy, mais je considère qu'il est un allié. Je ne suis pas un spécialiste de l'architecture, mais ses conceptions dans ce domaine rejoignent celles qui sont les miennes au plan idéologique général. Comment avons-nous procédé ? Nous avons d'abord lu « Construire avec le peuple » puis nous sommes allés en Egypte filmer sur place. Mais j'estime maintenant que le travail de préparation n'a pas été suffisant. Si nous refaisions ce film, ce serait d'une manière plus riche. Il y a eu des problèmes au sein de l'équipe au moment du tournage. Je crois toujours au travail collectif mais je suis convaincu qu'il faut tester les gens au préalable pour être certain que l'on partage les mêmes idées. Pour Lotfy Thabet et moi, IL NE SUFFIT PAS QUE DIEU SOIT

IL NE SUFFIT PAS QUE DIEU SOIT AVEC LES PAUVRES, de Borhan Alaouie

AVEC LES PAUVRES nous a donné, de surcroît, la possibilité de développer un langage cinématographique. C'est important actuellement dans le cinéma arabe qui n'est pas encore très riche de ce point de vue.

— Il est toujours difficile d'illustrer par le cinéma un discours, une réflexion. Beaucoup s'en tirent en structurant leur film autour d'un entretien avec l'auteur et en émaillant ses déclarations d'images qui constituent plus ou moins des exemples. Vous n'avez pas cédé à cette facilité mais vous avez au contraire recherché une structure originale.

— Effectivement IL NE SUFFIT PAS QUE DIEU SOIT AVEC LES PAUVRES n'est pas une simple illustration des propos de Hassan Fathy. Le film ne s'exprime pas toujours par sa langue. Nous avons cherché à exprimer filmiquement ses déclarations. Quand il intervient directement, c'est sur des éléments qui nous paraissaient tellement stratégiques, fondamentaux, que sa caution était en quelque sorte nécessaire. Mais le film comporte aussi une certaine forme de mise en scène. Non pas que nous ayons introduit des scènes de fiction cependant. Je dis qu'il y a « mise en scène » quand on fait se mouvoir des éléments au sein d'un espace fermé. La fiction, ce peut être une manière de regarder l'espace et de le montrer. En un sens agencer un plan par rapport à un autre, c'est aussi, si l'on veut, une forme de mise en scène. Ce l'est aussi que d'agencer un commentaire par rapport à des images.

— A-t-il été difficile de travailler avec Hassan Fathy ?

— Oui, très difficile. D'autant que nous n'avons pas eu assez de temps. De surcroît, Hassan Fathy était en proie à un certain nombre de doutes concernant notre entreprise car il avait eu une expérience malheureuse avec des Canadiens. Je suis heureux cependant qu'après avoir vu le film il l'ait avalisé : « Il ne restitue pas toute ma pensée, a-t-il dit, mais il communique des éléments importants de ma réflexion ». Il a simplement demandé la suppression de quelques passages (des considérations sur l'espace profane et l'espace sacré, etc.). IL NE SUFFIT PAS QUE DIEU SOIT AVEC LES PAUVRES n'est pas un film de Hassan Fathy mais un film de réflexion sur la démarche de Hassan Fathy : nous l'avons précisé dans le texte de présentation.

— Quel est le rapport entre le film et le livre ?

— Ce sont deux choses différentes. L'un et l'autre parlent de l'expérience de Hassan Fathy. On y trouve des passages identiques, par exemple l'analyse de la maison arabe, de la ville du Caire, de la vie en Nubie mais le langage des deux œuvres n'est évidemment pas le même. Le film n'est pas une illustration pure et simple du livre.

— Pourriez-vous expliciter la structure du film ?

— Sa structure générale repose sur deux éléments : la ville et la campagne, pratiquement d'égale durée. Le film parle d'abord de l'architecture du Caire puis par le Nil se rend dans le pays en observant l'organisation de la vie, le système d'irrigation par exemple, à partir du fleuve. On dit que l'Egypte est le fruit du Nil, nous disons dans le film que l'Egypte est le fruit du travail du fellah autour du Nil. Nous avons étudié l'architecture de trois villages.

— En fonction de quelle logique avez-vous introduit dans le cours du film des extraits de vos entretiens avec Hassan Fathy ?

— Hassan Fathy intervient dans le film « on » et « off ». Sur un total de 70 minutes, il est présent par l'image ou par la parole environ 30 minutes. Le film a été réalisé en deux versions, arabe et française. L'ensemble de nos entretiens s'élevait à trois heures. Il a écrit un texte littéraire pour la description du « moucharabia » de la maison arabe. C'est lui qui a choisi la maison. Une autre manière de procéder a été de discuter chez lui ou sur le terrain. Le tournage a duré un mois. Le montage quatre. Nous avions opté au départ pour le parti de reléguer les interviews sur la bande sonore mais finalement cela n'a pas été toujours possible. Quand l'I.N.A. a vu les rushes, ça a été l'affolement général : on n'imaginait pas comment nous allions nous en tirer. Moi, ce qui m'a intéressé, c'est — refusant de faire un documentaire extérieur — de pénétrer selon un processus interne dans la réalité et de ne pas isoler l'architecture du contexte général. J'ai voulu poser un regard politique sur l'architecture. Le film n'est pas la condamnation d'un gouvernement particulier mais la condamnation des structures mentales héritées d'un système qui a violé l'Egypte.

— D'où viennent vos problèmes avec l'Unesco et l'Egypte ?

— L'Unesco croyait produire un film sur la personne de Hassan Fathy, en dehors des implications politiques et culturelles. Elle voulait un film analogue à celui qu'elle a produit sur Max Ernst. A cet argument, je réponds que le film est fidèle au scénario qui après avoir été retravaillé a été accepté par les trois coproducteurs. Ce dont elle ne disconvient pas vraiment d'ailleurs.

— Que vous demande-t-on ?

— Quatre coupures, totalisant sept minutes de film : 1) l'utilisation d'un cimetière comme habitation par des déshérités au Caire, 2) l'occupation de mosquées dans le même but, 3) la présence de bidonvilles sur les toits des immeubles modernes, 4) la présence du chanteur contestataire Cheikh Imam (j'ai proposé de changer la chanson qu'il chante dans le film, mais c'est sa présence même dont on ne veut pas). Pour l'heure, le film est donc retenu sous la pression conjuguée de l'Unesco et de l'Egypte.

— Comment expliquez-vous le titre du film ?

— Par le fait que si nous soutenons Hassan Fathy dans sa lutte contre la pénétration d'une architecture étrangère inadéquate en Egypte, nous ne sommes cependant pas d'accord avec lui sur d'autres plans. Hassan Fathy, qui n'est pas marxiste, pense que « Dieu est avec les pauvres » en ce sens que la nature a donné aux déshérités la matière première qui leur permet d'organiser leur vie (la terre à partir de laquelle on fait des briques séchées par exemple). Nous ne pensons pas que cela soit suffisant. « Construire avec le peuple » s'appelait dans la version anglaise « Une architecture pour les pauvres » : ce titre nous paraît avoir une connotation paternaliste. Nous, nous répondons dans le film qu'il ne suffit pas que Dieu soit avec les pauvres : il faut que les pauvres prennent leur destin en mains.

Propos recueillis par
Guy HENNEBELLE

la minute de vérité

OPINION... LIBRE OPINION... LIBRE OPINION... LIBRE OPINION... LIBRE OPINION... LIBRE OPINI

BŒUF BOURGUIGNON

Dans le n° 59 d' « Ecran », notre ami Guy Hennebelle revient à la charge contre le cinéma érotique, dans le cadre de sa campagne de démystification, qu'il résume fort bien par le slogan « Métro Boulot Dodo Porno ». Son propos est clair : le cinéma érotique n'est qu'une vaste récupération commerciale, une ruse machiavélique du capitalisme soi-disant libéral pour détourner le peuple (Panem et circenses !) des vrais problèmes, pour l'enfoncer dans son aliénation.

Il prend ainsi position contre le discours classique de la critique, qui assimilait la défense de l'érotisme à l'éloge de la révolte, du désordre, de l'anticonformisme. Il faut dire que la censure, par son épaisse bêtise, tendait à accréditer les thèses d'Ado Kyrou, le chantre surréaliste de l'amour fou, et de Lo Duca, érotologue distingué s'il en fut. Ce qui s'est passé depuis, c'est la soudaine et spectaculaire (quoique relative, en réalité) indulgence de la censure, que les militants révolutionnaires, pratiquant sans désemparer l'analyse scientifique de la situation, ne manquent pas d'attribuer aux sombres desseins de la classe dominante.

Avec une honnêteté louable, Guy Hennebelle traduit l'évident inconfort des militants face à cette situation nouvelle, sans occulter le désaccord théorique qu'elle suscite (par exemple, entre Rouge *et* Libération). *Il ne dissimule pas l'existence d'un puritanisme d'extrême-gauche comparable à celui de la droite, ce qui semble une aberration dans la mesure où la gauche se bat traditionnellement pour davantage d'ouverture d'esprit, davantage de liberté de s'exprimer ou d'agir. Mais qui s'explique cependant si on admet que le militantisme exige une telle quantité d'énergie, de disponibilité, de combativité, que la recherche du plaisir est incompatible avec cette abnégation.*

Cependant, si nos camarades militants, dont nous comprenons les motifs et dont nous admirons l'esprit de sacrifice, acceptent de renoncer de la sorte à cet épanouissement du corps qui nous semble la seule façon de « rendre la vie supportable », il n'y a aucune raison qu'ils imposent à tous de se conformer à cette attitude ascétique. En cela, ils ne feraient qu'imiter les cagots bien connus (les Dutourd, Cau, Chalais...) ou les Maurice Schumann que personne (surtout pas nous) n'oblige à se rendre dans un cinéma pour y voir un film érotique, et qui cependant veulent empêcher tous leurs concitoyens de disposer de cette liberté. On est en droit de leur répondre vulgairement : si vous n'aimez pas ça, n'en dégoûtez pas les autres.

Le sexe est-il de droite ou de gauche ? Le ridicule de la question n'échappe, j'espère, à personne. Y répondre gravement serait tomber au niveau de cet hebdomadaire qui se livrait récemment à une enquête du même style au sujet de la nourriture (« Oue mangent les socialistes au petit déjeuner ? Les giscardiens aiment-ils le bœuf bourguignon ? »).

Pourtant, l'attitude face à l'érotisme et à la liberté des mœurs est incontestablement politique. Et qu'on le veuille ou non, la répression est toujours une attitude de droite, même prise en charge par la gauche « officielle ». J'entends par hasard (courant juin) une Radioscopie *de Michel Droit par Jacques Chancel. « Je suis réactionnaire et j'en suis fier, disait-il en substance, et d'ailleurs je ne suis pas le seul. Les gens vraiment responsables disent la même chose que moi : par exemple, les orateurs du P.C.F. au dernier Congrès ». Et c'est vrai que rien ne distingue les discours de Marchais, Kanapa, Séguy, sur les mœurs, de ceux de la droite classique, voire de l'Eglise catholique ! Cet aveu est un signe grave. La question des mœurs est révélatrice. Il n'en faut pas plus pour nous laisser penser que le P.C.F. n'est plus un parti révolutionnaire.*

Ce n'est pas non plus un hasard si l'U.R.S.S. a cessé d'être révolutionnaire au moment où son gouvernement a coupé court aux tentatives d'institutionnalisation de l'union libre et de la liberté des mœurs, c'est-à-dire au début des années 20. C'est un symptôme.

Encore un effort pour être révolutionnaires ! dit-on depuis Sade. Il n'est pas exclu que cet effort porte, précisément, sur la question de la liberté sexuelle, excellent baromètre de la liberté tout court. Comme chacun sait, la révolution consiste à modifier les rapports de production/consommation. Ce qui nous donne à penser qu'il n'y a d'érotisme subversif qu'en dehors du rapport d'argent. Tout plaisir devrait être gratuit, pour tous.

Le cinéma gratuit, c'est impossible. Au moins faudrait-il que le cinéma érotique ne soit pas plus cher que l'autre, ce à quoi la bourgeoisie s'emploie depuis toujours. Le traquenard de 1975 en est l'application logique. Ce n'est même pas la peine d'imaginer que le pouvoir a construit un piège machiavélique : l'autorisation du hard-core au printemps pour mieux le taxer à l'automne. Il y a certainement eu tâtonnements, débordement du parti au pouvoir par des hystériques, par la cabale des tartuffes et les media moutonniers. Mais l'opération était claire, avouée dès le départ pour peu qu'on retrouve les déclarations de Michel Guy au moment de la libéralisation : elles annonçaient, déjà, les projets de taxation et de récupération fiscale.

A droite comme à gauche, on se sert du même argument moralisateur : les films érotiques enrichissent les marchands. La belle affaire ! Tous les films, érotiques ou non, enrichissent des

marchands. Toute marchandise enrichit des marchands. C'est comme si on condamnait Bach et Beethoven parce qu'ils enrichissent Philips et Pathé-Marconi !

Gérard LENNE

LA FIN DES ALLUSIONS

Parmi les revues de cinéma, « Ecran » est la seule à rendre compte, brièvement mais régulièrement, de la sortie parisienne de tous les films pornographiques. Au point que certains rédacteurs se sont faits une spécialité de ce genre sociologiquement très connoté : ainsi Paul-Hervé Mathis, qui vient d'autre part de donner à notre confrère « Le Film Français » (numéro « spécial X » du 15 juillet dernier) un mémorable « dictionnaire érotique » des interprètes et réalisateurs de films X qui lève le voile sur certaines identités cryptées (Jack Angel = Eddy Matalon, Frédéric Lansac = Claude Mulot, John Thomas = Serge Korber, etc.).

Il me semble extrêmement utile que la catégorie en question ne soit pas seulement l'objet de remarques ironiques ou allusives. Son succès — non démenti quoi qu'on en dise, il suffit de consulter les dossiers soumis à la commission d'agrément ou les programmes de la commission de contrôle — correspond forcément à une sensibilité publique, et mérite par conséquent qu'on s'y arrête un instant. Il faut parler de ce genre dans lequel on ne parle que le moins possible, et c'est là que je me permettrai de déplorer en toute amitié que le compte rendu de ces films dans les colonnes de cette revue s'effectuent toujours selon des critères strictement non pertinents. La bonne vieille approche esthétique classique, qui a ses lettres de noblesse et conserve ses facultés de dévoilement, est tout à fait déplacée face au porno : elle se trompe d'objet, et il n'est pas étonnant, dès lors, qu'elle achoppe au point de devoir le plus souvent faire constater son impuissance. Les films pornos sont par définition toujours décevants (au sens où Godard présentait TOUT VA BIEN comme un film décevant, l'adjectif étant alors plus proche de l'anglais « deceiving », c'est-à-dire « trompeur »), les scénarios toujours débiles, les acteurs toujours médiocres, les situations toujours gratuites. Mais il est naïf de s'en étonner, et donc de trouver « mauvais » les trois quarts de ces films, puisque le principe de la pornographie organisée est précisément de ne pas surprendre : or qu'est-ce qu'un « bon » film, sinon un film qui perturbe, qui crée mouvement, qui surprend ? C'est pour cette raison que le rire, élément perturbateur inattendu, est toujours absent du spectacle pornographique, où règne l'indispensable convention. En passant sur deux aspects convenus du genre — l'hypocrisie culturelle qui oblige à des réactions de rejet et l'utilité thérapeutique de ces films promus au rang d'exutoires —, je crois que pour aborder le fait pornographique, il est deux attitudes possibles. Ou bien se contenter de citer purement et simplement les films en se gardant d'un jugement esthétique qui prendrait figure d'un intolérable jugement moral parce qu'inadéquat, ou bien s'efforcer de ne rendre compte que de ce qui est variable, inattendu dans la production, aussi rare que cela puisse être. Dans cette perspective, on peut se référer à l'essai de Pascal Bruckner et Alain Finkielkraut, « Le nouveau désordre amoureux », récemment paru aux éditions du Seuil. Ce livre, qui renferme du neuf et du moins neuf, fait le point sur les pratiques et le discours amoureux contemporains, et contient un chapitre, l'un des meilleurs, consacré au cinéma pornographique. Sans afficher une prédilection sans limite pour le genre, les auteurs en réfutent la critique « politique » comme également inadéquate : « Sortant de la salle obscure, les spectateurs hébétés et bien conditionnés ne rêvent pas au Grand Soir mais à d'inquiétantes soirées : ils flottent au point qu'oublieux de la détresse quotidienne et de la lutte des classes, ils seraient capables d'échanger leur carte de parti pour un bon de partouze ». A juste titre, Bruckner et Finkielkraut évoquent le « manque-à-voir » : « Pour tenter le consommateur, le film nouveau doit toujours promettre d'aller plus loin, ...braquer l'objectif de la caméra sur des comportements ou des positions encore inédits à l'image. » La plausibilité des intrigues ? : « La pornographie se moque de la vraisemblance parce que se soumettre à celle-ci reviendrait à se moquer de son client. Ce dernier vient voir, et son voyeurisme préfère consommer sans délai des actes sexuels immotivés. » Les exigences du récit ? « Déployant le spectacle fabuleux d'un univers où l'on n'a plus besoin de séduire pour obtenir, ...où le moment du désir se confond avec celui de la satisfaction, la pornographie tend à l'abolition du despotisme narratif sur les rapports sexuels. »

Le reproche majeur que l'on puisse faire au cinéma porno est certes politique, mais repose sur le scandaleux « virilocentrisme » qui émane de lui. Au-delà de ces intrigues où le plus souvent la femme est sous la dépendance matérielle de l'homme (secrétaire-directeur, prostituée-souteneur, etc.), le film pornographique véhicule et reproduit une conception exclusivement masculine de la sexualité. « Les scènes osées ne se contentent pas de transcrire les fantasmes masculins ; avec leur allure de constat, elles les objectivent ; ainsi le cinéma des hommes occupe le réel, comme une armée triomphante le territoire ennemi » ; plus précisément : « Le sperme reçoit le privilège exorbitant de représenter les deux jouissances. L'orgasme féminin... se lit directement dans la satisfaction masculine... l'homme montrant à la caméra le dégoulinement de sa volupté. »

On est loin du pouvoir subversif dont la pornographie a parfois été chargée, en particulier dans le domaine littéraire où les exemples abondent. Georges Bataille est l'un d'eux, et l'un des plus puissants : « Histoire de l'œil », « Ma mère » sont de grandioses voyages au bout de soi, hors des limites de la convention, dans le royaume d'un désir-roi jamais assouvi. Le fantasme devenu morale, l'allusion vécue, l'imaginaire incarné : une voie que le cinéma, justement parce qu'il est l'art du voir, de la littéralité, est loin d'avoir entièrement explorée.

Olivier BARROT

la rochelle

Les rencontres cinématographiques de La Rochelle organisées par Jean-Loup Passek, Jacques Grant et Christian Depuyper ont été d'une grande richesse et d'une diversité exemplaire : en effet la rétrospective, l'hommage, le témoignage social provenant de tous les coins du monde et les démarches esthétiques et politiques les plus radicales se sont donné rendez-vous au cours de ces dix journées (28 juin/8 juillet) sur des bases ouvertes au dialogue et à la confrontation. Plus de soixante longs métrages et une centaine de courts métrages, répartis aussi bien dans la « vitrine officielle » que dans les trois sections de « cinémarge » ont été offerts, hors de toute pensée mercantile, au public curieux qui était venu assister à une véritable fête du cinéma.

Quatre rétrospectives centrées autour de la personnalité de trois cinéastes italiens (Bolognini, De Seta et Vancini) et d'un acteur allemand (Kurt Raab) forment la première étape de notre parcours.

Mauro Bolognini (« Ecran » n° 57 et aussi « Toute la mémoire du monde » dans notre numéro 63) a longtemps été mésestimé pour des raisons tout à fait superficielles : préciosité de la forme, aspect hétéroclite de son œuvre allant de la comédie (CI TROVIAMO IN GALLERIA, 1953) au drame « viscontien » (L'EREDITA FERRAMONTI, 1976) en passant par la surchage « fellinienne » (LA DONNA E UNA COSA MERAVIGLIOSA, 1966) sans compter ses « œuvres personnelles » (La VIACCIA, 1960, AGOSTINO, 1962, BUBU, 1970) parfois très étranges comme L'ASSOLUTO NATURALE, 1969, film baroque et surréaliste qui se présente comme une des peintures les plus lucides de l'univers des désirs, et enfin tableaux non conformistes d'un certain misérabilisme (CA S'EST PASSE A ROME, 1960, METELLO, 1970). Les quinze films du réalisateur présentés à La Rochelle nous ont aidés à saisir l'unité de cette œuvre qui arrive à fonder une osmose parfaite entre ses modèles culturels de référence, les romans, et leur actualisation filmique à travers certaines grilles sociales très justes.

Vittorio De Seta connu en France pour son remarquable BANDITS A ORGOSOLO (1961) et son médiocre L'INVITEE (1968), méritait l'attention qui lui a été accordée à travers notamment ses courts métrages, réalisés entre 1954 et 1959 et réunis par les organisateurs sous le titre : SICILE, SARDAIGNE, CALABRE et surtout par la vision de son dernier film, JOURNAL D'UN INSTITUTEUR (1972), demeuré toujours inédit chez nous. De Seta est un documentariste exemplaire, c'est ce que ses premiers films, merveilleusement composés et organiquement articulés aux régions et aux personnes (paysans, pêcheurs) considérées, nous ont révélé. Mais il peut également mélanger fiction (au niveau du projet) et documents improvisés comme dans le JOURNAL D'UN INSTITUTEUR dans lequel un jeune pédagogue se trouve confronté à des enfants « difficiles », fils et filles de prolétaires, confinés dans les marges sous-culturelles des programmes « officiels ». Le jeune homme va essayer de faire participer concrètement ces enfants à l'élaboration d'une expression personnelle ; ainsi élèves et professeur établissent-ils une brochure de 42 pages sur la seconde guerre mondiale qui se présente comme une véritable relecture vivante et circonstanciée de l'histoire. Malheureusement les autorités « compétentes » veillent et elles n'aiment guère que l'on bafoue ainsi les textes officiels... l'instituteur comprend alors que le problème est plus d'ordre politique que pédagogique.

L'hommage (partiel) à Florestano Vancini s'imposait moins que les deux précédents : artisan consciencieux (cf. : MATTEOTTI « Ecran » n° 56), il s'est surtout évertué à travers les deux autres films présentés ici, LA LONGUE NUIT DE 43 et LES SAISONS DE NOTRE AMOUR (1960 et 1966), à dépeindre une certaine forme de mauvaise conscience de l'Italien « progressiste » par le biais de la lâcheté dans le premier film et de la désillusion « post-stalinienne » dans le second.

Kurt Raab, acteur, décorateur et scénariste a été représenté par quatre films dont deux inédits en France : ADOLF ET MARLENE (Ulli Lommel, 1976) et ROTI DE SATAN (R.-W. Fassbinder, 1976). Dans le premier

LE CAUCHEMAR PARFUME, de Kidhat Tahimik

de ces films on voit un Hitler « brechtien » (il n'a pas de moustache) travaillant sur le texte de « Mein Kampf » et amoureux, dans un registre romantique, voire « décadent », de L'ANGE BLEU. Ce film aurait pu être intéressant si on ne sentait cet espace clos, cette répétitivité des références et de leurs combinaisons que l'on retrouve depuis quelques années dans le jeune cinéma allemand et qui commencent à frôler le système et le labeur. Fassbinder, quant à lui, a senti le piège et il se renouvelle, un peu maladroitement peut-être, dans le ROTI DE SATAN comédie irrévérencieuse sur l'art et les artistes dans laquelle Kurt Raab interprète un faux génie, plagieur et cabotin qui soumet son entourage à ses caprices et à sa morgue, exploitant femme et amis au nom de sa « supériorité ».

Sous la dénomination du « Monde tel qu'il est » étaient réunis une trentaine de films en provenance du monde entier qui témoignaient de façon plus ou moins directe des sociétés et des cultures dont ils étaient issus. Il y a d'abord des témoignages et des documentaires : TAGORE de Satyajit Ray (1960) nous trace, dans un mélange judicieux de photos d'époques, d'images d'actualités et de scènes jouées, l'itinéraire spirituel et social du poète et homme public indien, Rabindranath Tagore (1861-1941) ; AU-DELA DES PLAINES de Michael Raeburn (G.-B. 1976) document exceptionnel sur l'interaction de deux cultures, l'une traditionnelle celle des Massaï d'Afrique, l'autre « moderne », européenne (anglaise), représente au double niveau, du cinéma direct retranscrit sur des codes fictionnels et des schémas culturels mis en jeu, une réussite sans précédent. Un jeune africain, par le respect conscient des règles et des tabous de sa civilisation, arrive à quitter son village et à apprendre l'anglais dans une grande ville, il se fait ensuite circoncire (par respect aux règles de sa tribu), il devient ainsi un homme, ce qui lui permet de ne plus dépendre des siens et d'aller poursuivre ses études à Londres ; il acquiert ainsi de nombreux diplômes supérieurs, mais il demeure un « Massaï » et son instruction l'embarrasse plus qu'autre chose : film somme, film réflexion sur les modèles culturels et leur réelle

LA PETITE, de Laszlo Ranody

application, AU-DELA DES PLAINES, ne manquera pas de faire date dans l'histoire du cinéma. Moins ambitieux et plus subjectif le film du Philippin Kidlat Tahimik : LE CAUCHEMAR PARFUME est une intéressante autobiographie du réalisateur qui, rêvant au paradis américain, finit par découvrir l'enfer des villes modernes au cours de ses pérégrinations en France et en Allemagne qui lui font appréhender ces civilisations du côté des fantasmes. Terminons cette partie par l'extraordinaire moyen métrage d'André Delvaux, AVEC DIERICK BOUTS (peintre flamand du XV• siècle) qui fait le point sur plusieurs décennies de films sur l'art, spécialité du cinéma belge (Dekeukeleire, Haesaerts, Storck) à travers toutes les possibilités que permet le cadre, l'animation, la bande-son et l'équivalence charnelle d'un tableau recomposé avec des acteurs.

Saluons du côté de la fiction la très cohérente sélection hongroise qui nous permit de voir outre le très beau film de Marta Meszaros, NEUF MOIS (cf. « Ecran » n° 60), LA PETITE de Laszlo Ranody (1976) description sordide d'une enfance située dans les années trente (qui rappelle un peu le roman de Jerzy Kosinski : « L'oiseau bariolé ») admirablement photographiée et d'une grande retenue dramatique et LE RETOUR DE JOSEPH de Zsolt Kézdi-Kovacs (1975) (voir dans un prochain numéro le compte rendu du Festival d'Hyères). Deux drames qui ont pour cadre ou pour sujet le cinéma ont également retenu notre attention, il s'agit du film soviétique de Nikita Mikhalkov, L'ESCLAVE DE L'AMOUR (1976) et du film vénézuelien de Luis-Armando Roche, LE CINEMA C'EST MOI (1976). Le premier film se situe en 1917 en Crimée et a pour protagonistes une troupe de cinéastes et d'acteurs qui vivent leurs derniers instants de rêve et de « décadence », alors qu'à Moscou la révolution a déjà éclaté ; film baroque et lent, L'ESCLAVE DE L'AMOUR, fait preuve d'un étonnant sens plastique que l'on retrouve d'ailleurs chez d'autres cinéastes soviétiques comme Paradjanov, Chenguelaia ou Salomon Chouster. LE CINEMA C'EST MOI nous narre les aventures d'un « forain » moderne qui veut apporter le cinéma dans les contrées les plus isolées de son pays ; il rencontrera l'amour en la personne de Juliet Berto qui finira par le quitter : ce film tragi-comique nous montre des extraits rares des bandes locales des années quarante et cinquante.

« Cinémarge » s'articulait autour de trois axes : « Images et Sons de Mai 68 », « Différence 77 » et « Images de Déviance ». La première catégorie était surtout composée de documents d'époque comme CITROEN-NANTERRE (équipe de Mai), de documents « médiatisés » tel CLASSE DE LUTTE (Groupe Medvedkine) et aussi de films « distanciés » comme L'ETE de Marcel Hanoun. « Différence 77 » (*) qui présentait des films élaborés hors du système de création et de diffusion traditionnel, en 16 mm ou en super 8, accueillait un nombre important de films du Collectif Jeune Cinéma et de la Coopérative des cinéastes, organes de diffusion paral-

(*) Pour le cinéma « différent », voir compte rendu du Festival d'Hyères dans un prochain numéro.

lèles et également groupements d'énergies théoriques et pratiques qui possèdent leur propre réseau de programmation à Paris et en province. Outre les travaux intéressants de Téo Hernandez, de Jacques Haubois et de Lionel Soukaz dont nous avons déjà parlé (« Ecran » n° 57) le C.J.C. a présenté ARLEQUIN DES RUES de Jean-Paul Dupuis (1974) remarquable élégie qui, sur une trame quotidienne et avec le concours de l'image et de la musique, crée une véritable polyphonie audio-visuelle (cf. « Brève rencontre » dans le numéro précédent), UNE APPROCHE de Dominique Crèvecœur, ou l'interrogation de deux solitudes féminines séparées par l'origine sociale et qui finissent par se rencontrer et DIS/COURS de Jean-Pierre Ceton et Irène Fournier, travail structurel radical sur la « non-émergence » de la parole. La « Coopérative » nous a permis de revoir le film de Jackie Raynal, DEUX FOIS (1969), jadis primé à Toulon et qui représente une démarche très intéressante de négation du montage (fait courant à l'époque chez des gens comme Deval ou Baulez) promulgué avec science par une ancienne monteuse.

« Images de déviance » interrogeait les diverses formes de représentation de l'homosexualité d'UN CHANT D'AMOUR de Jean Genet (1947) au SEXE DES ANGES de Lionel Soukaz en passant par JE, TU, IL, ELLE de Chantal Akerman (1973). Nous avons retenu parmi les inédits le film d'Alain Lasfargue et Luc Barnier, LES OISEAUX DE NUIT, qui est un « reportage créatif » sur le groupe théâtral de travestis : « Les Mirabelles » filmé en privé et aussi en représentation au festival d'Avignon. Ce film est important car il ne se présente pas comme transgressif, violent ou marginal, mais quotidien, ordinaire ; les acteurs parlent de leurs problèmes, de leur travail de groupe et de l'assumation par eux et par les autres (les spectateurs) de leur individualité.

Lieu de rencontres privilégié, La Rochelle, par son ouverture et par l'interrogation de langages mettant en jeu des cinématographies variées, et multiples, tant dans leurs aspirations esthétiques, ethniques ou philosophiques que dans leur mode de production, s'est avéré être un point important d'échanges culturels.

Raphaël BASSAN

L'ANNUAIRE du CINÉMA et TÉLÉVISION

1977

EST PARU

Prix de vente : 175 F

(frais d'envoi en sus : 11,20 F)

EDITIONS BELLEFAYE

1, avenue de l'Abbé-Roussel

75016 PARIS

Tél. : 288-83-32

C.C.P. Paris 5985-47 A

LA REVUE BELGE DU CINEMA

informe sur tout le cinéma en Belgique

publie des études, des entretiens, des critiques sélectives, une bibliographie

et dans chaque numéro

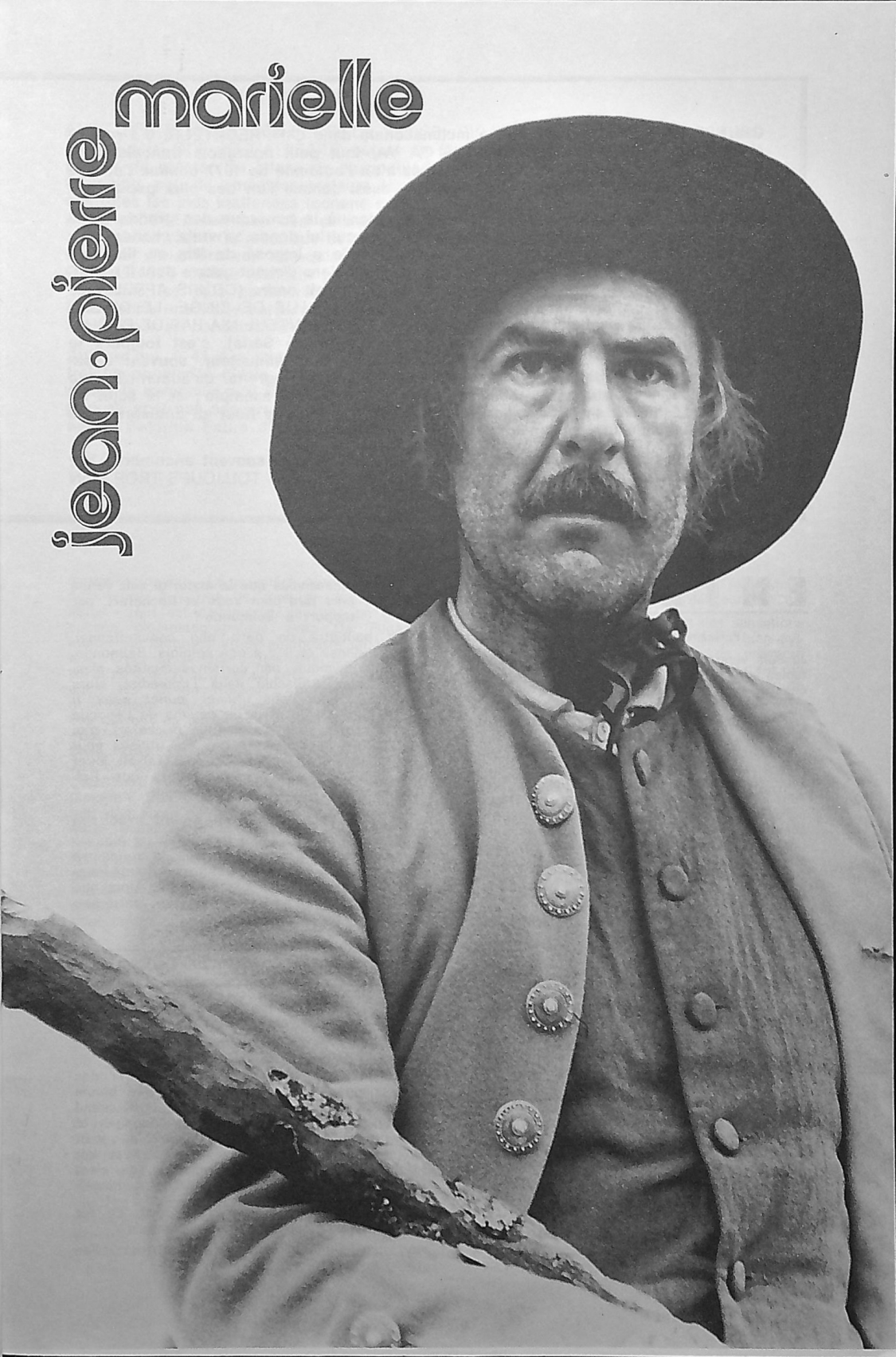
"le dossier"

c'est à dire la fiche analytique d'un film

Le numéro 80 FB
Abonnement à 6 numéros : 400 FB
Etr. : 500 FB

Direction, administration : Mme J. Debacker
67, rue Lincoln - 1180 BRUXELLES (Belgique)

jean-pierre marielle



Cadre d'état-major d'une entreprise multinationale dans L'IMPRECATEUR, **flic raciste et amoureux dans** PLUS ÇA VA MOINS ÇA VA, **tout petit bourgeois français dans** COMME LA LUNE, **Jean-Pierre Marielle apparaît à l'automne de 1977 comme l'un des comédiens français les plus actifs. Peut-être aussi comme l'un des plus populaires.**

Longtemps cantonné dans des rôles de second plan, à la remorque des grands noms du cinéma français (surtout Jean-Paul Belmondo, qui lui donna sa vraie chance à un moment critique de sa carrière), Jean-Pierre Marielle a imposé de film en film une image monolithique, à la manière des grands comédiens d'avant-guerre dont il reconnaît volontiers l'influence (même inconsciente). Qu'il soit cadre (COURS APRES MOI QUE JE T'ATTRAPE, L'IMPRECATEUR), **play-boy** (MONNAIE DE SINGE, LE DIABLE PAR LA QUEUE), **dentiste ou médecin** (SEX-SHOP, UN LINCEUL N'A PAS DE POCHE, CALMOS), **commerçant ou représentant (les trois films de Séria), c'est toujours le même personnage hâbleur, truculent, muffle, un tantinet séducteur, souvent désagréable et ridicule, parfois pathétique. Sans doute peut-on regretter qu'aucun cinéaste n'ait exploité jusqu'au bout (à la manière d'un Monicelli, par exemple ; et le sujet de** COMME LA LUNE **s'y prêtait admirablement) ce personnage haut en couleurs dans lequel se reconnaît volontiers comme le Français moyen.**

On regrettera aussi (et plus encore) de voir sa carrière trop souvent encombrée par des productions alimentaires indignes de son talent. ON EST TOUJOURS TROP BON

ENTRETIEN

Parlez-nous de vos débuts.

Je suis venu au théâtre en montant des spectacles au lycée, à Dijon. Ensuite je suis retourné chez mes parents, qui habitaient Paris bien que mon père ait ses affaires en Côte-d'Or. Et puis j'ai eu le désir de devenir acteur. Cela s'est fait d'une façon tout à fait classique. Ma mère avait une amie qui était comédienne à la Comédie-Française, qui s'appelait Germaine Kerjean et avec qui j'ai travaillé pendant quelques mois. Puis je suis entré au centre de la rue Blanche où je suis resté un an. Avec tout un groupe de comédiens, nous avons monté des spectacles. Il y avait d'excellentes possibilités de travail et je pense que pour les jeunes acteurs c'est un très bon endroit. A la suite de la rue Blanche, j'ai passé le concours du Conservatoire. J'ai été admis et, en même temps, je jouais dans les petits théâtres de la rive gauche. C'est absolument banal et académique.

Vous avez alors rencontré Jean Rochefort et Jean-Paul Belmondo.

Oui, il s'est trouvé que nous étions de la même génération. On s'est rencontré, on a travaillé ensemble. C'était un travail d'acteur tout à fait normal. Etant au Conservatoire, on jouait tous dans des théâtres qui n'étaient pas encore les théâtres périphériques, les maisons de la culture ou les cafés-théâtres, mais de petits théâtres rive gauche et des cabarets.

Vous faisiez un sketch avec Guy Bedos — sketch que vous avez repris dans DRAGEES AU POIVRE.

C'est cela, oui. A ce moment-là, on faisait ça avec Bedos. Et Rochefort, à la même époque, jouait à la **Fontaine des Quatre Saisons**, aux **Trois Baudets**, dans des endroits comme ça.

Pensez-vous que la maturité soit venue plus tard pour vous et Rochefort, par rapport à Belmondo ?

C'est peut-être un petit peu conventionnel, mais je pense qu'il y a des emplois. Belmondo, par son physique, par certaines qualités plastiques, était utilisable dans l'immédiat, alors que nous, pour nous utiliser jeunes gens, il aurait fallu que le style de cinéma de l'époque soit un autre style de cinéma. Rochefort, moi et d'autres, nous n'avons pas été utilisés pour nos qualités immédiates. On nous faisait jouer des personnages plus âgés. Alors que Belmondo, on l'a utilisé immédiatement.

Belmondo était en accord avec son époque.

Il ne l'était pas vraiment, mais la rencontre avec Godard a fait qu'il s'est trouvé immédiatement consommable sur place (Rires). Alors que nous, il a fallu nous mettre un tout petit peu au freezer (Rires).

SORTIR DU FREEZER

A vos débuts, le théâtre paraît vous avoir davantage souri que le cinéma.

Oui, mais en n'utilisant pas vraiment les qualités que pouvait avoir un jeune homme de 23 ou 24 ans. J'étais obligé de composer des personnages, ce qui est aussi une très bonne école. Ce n'est que beaucoup plus tard, quand il y a eu rencontre entre les personnages et l'âge, que j'ai pu laisser sortir ce qui venait spontanément de moi. Pour moi, ça s'est fait très tard, alors que pour Belmondo, ça s'est fait immédiatement. C'était une primeur. (Rires).

Votre grand succès théâtral, ce fut « L'Amour des quatre colonels ».

Non, non, j'ai simplement repris « L'Amour des

AVEC LES FEMMES, SEX-SHOP, LA VALISE, DIS-MOI QUE TU M'AIMES, COURS APRES MOI QUE JE T'ATTRAPE, **autant de films très mineurs qui lui ont seulement permis de planter les jalons de sa popularité croissante. Ceci dit, ainsi qu'il le déplore lui-même, peu de cinéastes majeurs (ou jugés tels) ont fait appel à ses services et ses rôles les plus inattendus (comme ce personnage de curé-soldat dans** WEEK-END A ZUYDCOTTE, **un film très estimable d'Henri Verneuil) n'ont jamais connu de prolongements réels. Ce n'est que beaucoup plus tard, avec Joël Séria et Bertrand Tavernier (nul n'oubliera son don-quichotesque marquis de Pontcallec dans** QUE LA FETE COMMENCE), **qu'il a vraiment pu dépasser les compositions un peu stéréotypées de ces films les plus commerciaux. Epoque charnière que ces années 1975 où il abandonne une riche carrière théâtrale (dont il parle avec une nostalgie symptomatique) pour se consacrer à un cinéma qui dévore l'essentiel de son temps.**

Aujourd'hui, à 45 ans, alors qu'il soutient de jeunes réalisateurs du poids de sa toute fraiche popularité (Séria, Vianey), souhaitons que Jean-Pierre Marielle donne aux cinéphiles la revanche qu'il leur doit. Après tout, n'est-ce pas, les comédiens de sa nature (qui ne sont pas sans rappeler — dans un registre différent — les Jules Berry et autres Saturnin Fabre d'avant-guerre) sont trop rares pour n'être point précieux.

Gilles CEBE

quatre colonels ». La première pièce où l'on a commencé à parler de moi, ce fut « Hibernatus » (qui est devenu par la suite un grand succès cinématographique avec De Funès), monté par Georges Vitaly au théâtre de l'Athénée. C'est la première fois que la presse a parlé de moi. A la suite de cela, j'ai été engagé chez les Grenier-Hussenot où, pendant de nombreuses années, nous avons joué des pièces qui ont eu du succès, avec une troupe qui était très homogène et qui fonctionnait très bien. Après, j'ai navigué dans différents styles. J'ai eu un succès personnel dans une pièce d'Audiberti qui s'appelait « Pomme, pomme, pomme », une très belle pièce qui a été pour moi une sorte de palier. Ensuite il y a eu un autre palier avec la pièce de Boulevard de Félicien Marceau, « La Preuve par quatre », avec François Périer, où j'ai eu un succès personnel qui m'a fait encore monter. Le cinéma a commencé alors à s'emparer de moi. Ça a été en quelque sorte une promotion naturelle, comme pour un fonctionnaire (Rires).

Votre premier film, c'est TOUS PEUVENT ME TUER, d'Henri Decoin.

C'est cela. J'avais un petit rôle, mais intéressant. Pour un premier film, c'était pas mal. Il y avait quelque chose à faire.

Vous avez rencontré Michel Simon dans PIERROT LA TENDRESSE. Vous avez beaucoup d'admiration pour Michel Simon.

Je pense que, depuis une cinquantaine d'années, il y a eu une multitude d'acteurs magnifiques, dont tous les acteurs d'avant-guerre, mais Michel Simon les domine tous. D'abord par les films qu'il a interprétés, certains tout au moins, et ensuite par quelque chose qui le fait dépasser les autres. Il peut y avoir un artiste qui, dans une génération, est un petit peu au-dessus, un petit peu exceptionnel. Lui, c'était certainement quelqu'un d'exceptionnel.

Vous admirez beaucoup les comédiens d'avant-guerre, des années 30 ?

Non, pas spécialement. Ce sont des sensations reçues dans la jeunesse, alors il est bien évident que cela vous poursuit. Les premiers chocs que j'ai ressentis au cinéma, c'est en voyant les films de Duvivier, de Carné, de Renoir, de Grémillon. Il est certain que les chocs, les émotions reçus quand on est jeune acteur vous poursuivent par la suite. D'autant que maintenant il y a toute une jeunesse qui redécouvre grâce au cinéma tous ces acteurs-là. Même de nouveaux metteurs en scène admirent et aiment beaucoup certains films qui étaient complètement rejetés. A mon époque, on considérait que certains films de Carné, de Duvivier, de Pagnol, étaient des films de consommation courante. Pour l'intelligentsia, c'étaient les films de Cocteau, ou LES ENFANTS TERRIBLES de Melville, qui étaient les chefs-d'œuvre. Alors que maintenant, on se rend compte que LA BELLE EQUIPE est aussi un chef-d'œuvre.

N'avez-vous pas l'impression que la majorité de vos films vaut davantage par l'interprétation que par la mise en scène ?

Nous sommes quelques-uns à avoir été complètement ignorés par les metteurs en scène de notre génération. Je dois dire qu'il n'y a que Philippe de Broca avec qui nous avons plus ou moins travaillé. Mais les grands metteurs en scène, tout au moins ceux que l'on considère comme de grands metteurs en scène maintenant, peut-être que dans trente ou quarante ans ce jugement sera révisé, ces grands metteurs en scène nous ont absolument laissé tomber. Il est bien évident qu'on nous offrait un cinéma de prêt-à-porter, de consommation courante, et qu'il fallait l'accepter. Si je n'avais pas fait tous ces films-là, il y a sans doute beaucoup de choses qui m'auraient échappé dans mon travail. C'étaient des films dits « de

Boulevard » mais qui me permettaient d'aborder le cinéma. Le cinéma beaucoup plus élaboré, beaucoup plus artistique, ne s'intéressait absolument pas à moi.

Après PIERROT LA TENDRESSE, vous avez été catalogué dans les rôles de majordome, de domestique stylé.

J'ai été catalogué pendant très longtemps dans un style « valet de chambre classique ». C'était une survivance du vieux cinéma et du vieux théâtre. Dès le moment où un acteur mesurait un mètre quatre-vingt-cinq et avait la voix grave, on se disait : « C'est Armand Bernard ». Les gens manquent beaucoup d'imagination, on le sait très bien. Et puis l'échec du film de Lorenzi, CLIMATS, qui était un film ambitieux, m'avait complètement bloqué pendant des années et l'on ne voulait plus m'engager. CLIMATS avait été lancé avec de gros moyens et fut un gros échec. Alors, on m'a boudé pendant très longtemps. C'est grâce à des garçons comme Bedos ou Belmondo que je suis revenu au cinéma.

SECOND SOUFFLE

Il y a eu alors DRAGEES AU POIVRE et plusieurs films avec Belmondo.

C'est grâce à Bedos que j'ai refait du cinéma dans DRAGEES AU POIVRE et puis Belmondo, dans PEAU DE BANANE, un charmant film de Marcel Ophuls, m'a carrément imposé. Il a dit au producteur : « C'est lui » et au niveau où était Belmondo, on tenait compte de son avis. Mais il a eu du mal. Le producteur disait : « Ce n'est pas un bon acteur ; il n'est pas fait pour le cinéma ». Le premier film commercialement important pour moi, ce fut le film de Boisrond, tiré des « Aventures de Sally Mara » de Queneau, ON EST TOUJOURS TROP BON AVEC LES FEMMES. Le vent a tourné à ce moment-là.

Que pensez-vous de ce film ?

C'est difficile. J'aime beaucoup Queneau. Le film a été un gros succès, il y avait des choses très bien, très réussies par moment. Mais il est toujours très difficile d'adapter une œuvre romanesque au cinéma. Même lorsqu'il s'agit d'une réussite, il est bien évident que l'on peut toujours ressentir une petite frustration, une petite déception. Il y a des œuvres romanesques qui peuvent s'adapter plus facilement que d'autres. Queneau, c'était très difficile, c'était tout à fait autre chose.

C'est un grand maître de la langue, Queneau...

C'est cela, oui. Queneau, c'est une langue exceptionnelle qu'il est très difficile de retrouver au cinéma. La trame est très secondaire chez Queneau. On adaptera certains de ses romans et cela deviendra du petit cinéma populiste ou néo-réaliste, alors qu'il s'agit d'un écrivain extrêmement sophistiqué.

Dans WEEK-END A ZUYDCOOTE, votre rôle était très curieux, très sobre.

C'était un film choral. On était toute une bande et j'avais un très joli rôle. Mais cela n'a pas eu tellement de suite. Ça n'a pas inspiré du tout les auteurs et les metteurs en scène. Le premier auteur qui se soit intéressé à moi en tant qu'acteur, c'est Daniel Boulanger. Après cela, il y a eu un film comme LA VALISE, qui a été un succès et qui m'a fait un petit peu passer de l'autre côté. Le public me connaissait comme on peut connaître des gens familiers, sans tellement leur donner un nom, et le succès de QUE LA FETE COMMENCE m'a permis d'éclater. Il faut vous dire que, à ce moment-là, au milieu de tous ces films, mon activité principale, c'était le théâtre. Le cinéma était une chose que je faisais accessoirement. J'ai joué au théâtre pendant dix-sept ans, sans interruption. Je m'attache à des films mais certaines exigences étaient plus théâtrales que cinématographiques. A partir de QUE LA FETE COMMENCE, j'ai joué ma dernière pièce, « Un Pape à New York » à la Gaîté-Montparnasse, et je me suis uniquement voué au cinéma. Je continue à penser que ma renommée est moins due à des qualités profondes de films (hormis le film de Tavernier, ceux de Séria et quelques autres) qu'à des succès personnels d'acteur. Mais si je n'avais pas fait ces films-là, il y a des chances que vous ne seriez pas ici aujourd'hui.

Mais il y a de grands comédiens de second plan. Voyez Saturnin Fabre, qui sans être jamais tête d'affiche était aussi célèbre que certaines vedettes.

Mais cela n'existe plus. Ceci dit, je ne me considère pas comme une vedette mais comme un comédien de premier plan. Saturnin Fabre n'était pas une vedette, c'était un comédien de premier plan. Il y avait aussi des comédiens de second plan. Mais moi, je ne suis pas une vedette. Des vedettes, j'en compte cinq en France, au grand maximum. Les autres sont des acteurs de premier plan, sur qui on peut monter des affaires, mais qui ne sont pas ce que l'on appelle un peu à tort et à travers des vedettes. Maintenant, un monsieur qui fait une émission de télévision, c'est une vedette ; la fille de ma concierge qui fait un truc, n'importe quoi, c'est une vedette ; tout le monde veut être une vedette. On sait que quelqu'un est une vedette si, sur toute une carrière, il devient indispensable au public. Pour le moment, je n'en suis pas là.

Mais on monte des films sur votre nom.

C'est certain. Mais il y a des acteurs de premier plan sur lesquels on peut faire un film. C'était aussi le cas avant-guerre, puisque vous en parliez, et ces gens-là n'étaient pas pour autant des stars.

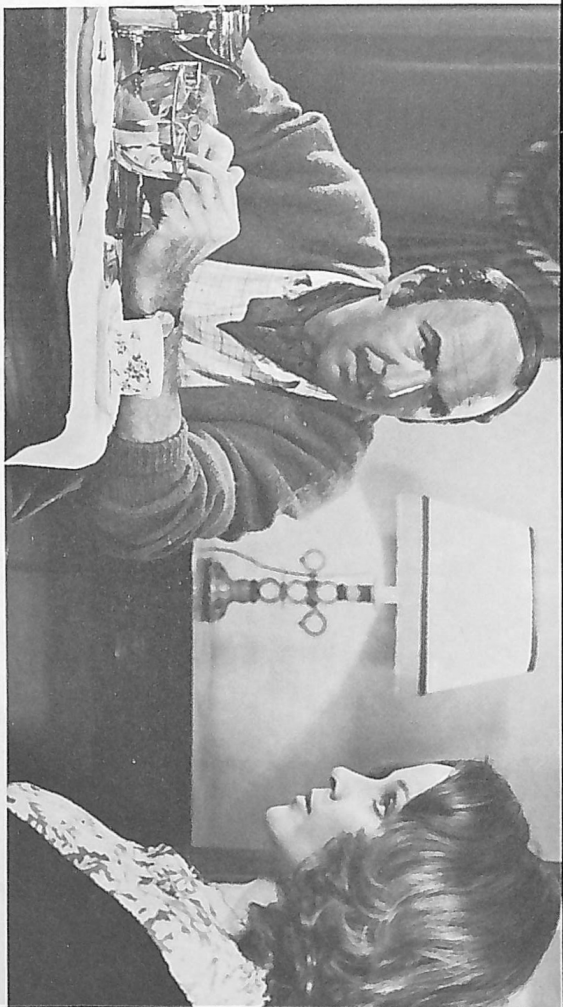
Vous avez tourné un film avec Riccardo Freda : ROGER LA HONTE.

Oui, oui (Rires). C'était bien amusant. C'est un style que j'adore au cinéma, le roman-feuilleton. Et il y avait d'excellents comédiens de second plan, dont Georges Géret, qui est un peu oublié en ce moment. Je trouve que c'est regrettable, mais c'est notre lot à tous. Il y a des moments comme ça. En ce moment, on s'intéresse aux hommes de quarante ans ; à une époque, on s'intéressait uniquement aux jeunes gens. Il y aura un moment où on va en avoir un peu marre des hommes de quarante ans. Pour l'instant, il y a une sorte d'heureuse rencontre entre le goût des auteurs, peut-être un petit peu le goût du public, et puis l'âge des acteurs qui sont là en ce moment. Ça va peut-être passer.

COMME LA LUNE, de Joël Séria
(avec Dominique Lavanant)

COURS APRES MOI QUE JE T'ATTRAPE
de Robert Pouret (avec Annie Girardot)

SANS MOBILE APPARENT, de Philippe Labro
(avec Laura Antonelli)



Il y a eu la nouvelle vague où il a été question des jeunes gens pendant très longtemps, ce qui était une réaction naturelle à un certain cinéma qui commençait à s'enliser. Maintenant, pour une génération, il y a un besoin de se raconter, et le public a envie d'écouter ces histoires jusqu'au jour où il en aura assez. Welles a dit dernièrement que le seul moyen pour que le cinéma s'en sorte, c'était de tout changer radicalement à tous les niveaux. Sinon, le cinéma va mourir lentement. C'est une question de sujets, de renouvellement des sujets.

La télévision est aussi responsable de la crise.

C'est sûr. En ce moment, il y a une concurrence vraiment déloyale. Il y a des films où je jouais des seconds rôles qui en sont à leur quatre ou cinquième passage. C'est aussi très ennuyeux pour les acteurs, parce qu'il s'opère une sorte de fatigue du public, et celui-ci n'aura plus du tout envie de prendre l'ascenseur ou de descendre son escalier pour aller voir un film. Il y a certainement un gros problème à ce niveau et je n'ai pas l'impression que l'on s'attaque au problème d'une manière satisfaisante. Ça va stagner pendant très longtemps et on ne s'en sortira pas.

Vous parliez des rôles d'homme de quarante ans, mais n'avez-vous pas l'impression de vous être laissé enfermer dans ce genre de personnage mûr et un peu séducteur ?

Non, absolument pas. Depuis le film de Tavernier, je n'ai pas tourné énormément de choses ; ainsi le film avec Annie Girardot (COURS APRES MOI QUE JE T'ATTRAPE) était une comédie qui faisait appel à nos qualités d'acteurs ; dans CALMOS, mon personnage n'était en aucun cas un séducteur, c'était un film satirique, violent ; dans LES GALETTES DE PONT-AVEN, mon personnage était une espèce de déchet humain ; dans COMME LA LUNE, c'est un personnage tout à fait différent de tout cela. Non, je ne me laisse pas enfermer ; je m'attache beaucoup à cela.

En général vous interprétez plutôt des rôles de « grandes gueules ».

Je ne sais pas. C'est un côté de moi qui inspire peut-être les gens qui écrivent pour le cinéma. C'est possible. Et puis c'est peut-être aussi mon affaire. En tout cas, il est très difficile d'expliquer ce genre de chose. Ce n'est pas moi qui peut l'expliquer.

Comment avez-vous été amené à tourner QUATRE MOUCHES DE VELOURS GRIS ?

Tout à fait par hasard. Michelle de Broca était en coproduction avec l'Italie, elle m'a téléphoné pour me faire lire le script. J'aimais bien le personnage. C'était intéressant.

TETE D'AFFICHE

Votre plus beau rôle, c'est celui du marquis de Pontcallec, dans QUE LA FETE COMMENCE ?

Non, non, pas du tout. Ça, c'est votre opinion. Je pense que le personnage des GALETTES DE PONT-AVEN était très important.

Très important pour vous ?

Pour moi et pour beaucoup de gens. C'était un film très intéressant, qui a frappé beaucoup de gens. Je le sais parce que des gens m'en ont parlé. Le film que j'ai fait avec Girardot a eu énormément d'écho dans le public. Pouret est un garçon qui ne manque pas de qualités et son film a été un petit peu méprisé. Il y a eu beaucoup d'étourderies à propos de Pouret dans les critiques. On a dit que c'était fait n'importe comment, ce qui est absolument faux. Je connais des films qui ont été soutenus par tout une partie de la critique et qui sont n'importe quoi. Par contre, celui de Pouret n'était pas n'importe quoi.

Mais c'est un film très boulevardier.

Oui, mais c'est un film qui existe. C'est un cinéma qui doit exister. Ce sont des films comme ça, qui sont des films de qualité, des films qui rencontrent l'adhésion du public, qui peuvent nous permettre après d'interpréter des films de metteurs en scène moins connus qui ont quelquefois du mal à monter des affaires. Par exemple, un garçon comme Michel Vianey, qui a fait un premier film avec des qualités et des défauts (il y a des choses que je n'aime pas du tout dans UN TYPE COMME MOI...), a écrit un très beau scénario et il est évident que si nous n'avions pas, Carmet et moi, accédé à une certaine notoriété, le film ne se serait pas fait. Si les films que j'ai faits jusqu'ici avaient été des échecs, je ne ferais peut-être plus de cinéma. C'est un métier où l'on vous passe très vite par les armes ; on vous dégrade.

Vous paraissez énormément respecter le public.

Je ne me pose pas ce genre de question. Je fait mon travail, sinon je ne me sens pas à l'aise. Mais ça s'arrête là. Je ne respecte personne (Rires).

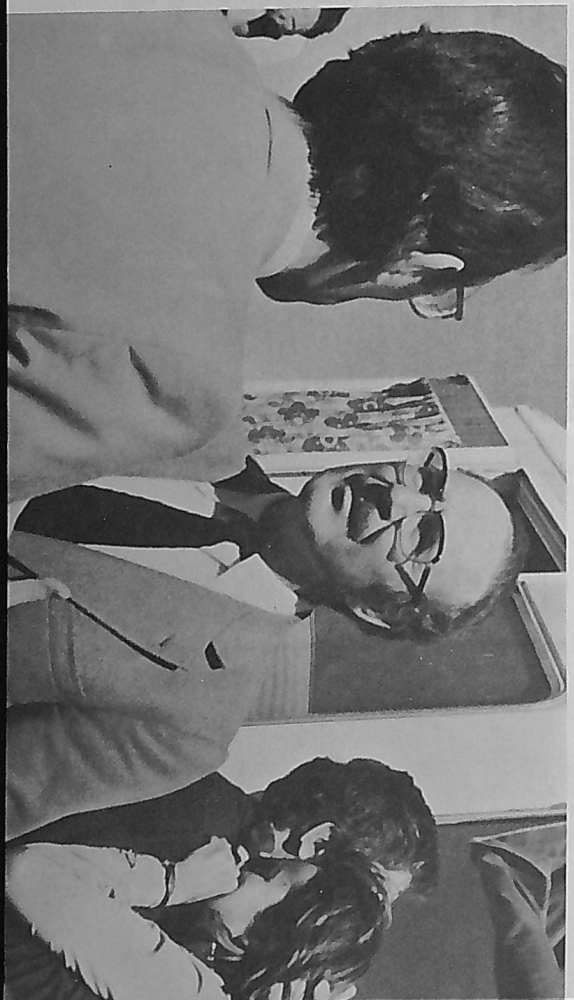
Vous avez fait trois films avec Joël Séria.

J'ai été séduit immédiatement par l'écriture de Séria dans CHARLIE ET SES DEUX NENETTES. Je n'ai pas aimé son premier film, mais j'ai été complètement séduit par l'écriture et le ton de CHARLIE. Le personnage que je joue en ce moment, dans COMME LA LUNE, pourrait être le prolongement de celui de CHARLIE. Il y a un côté mufle, odieux, grossier, maladroit, qu'il y avait dans mon personnage de CHARLIE. Séria avait aussi un sujet qui lui trottait dans la tête, c'était LES GALETTES DE PONT-AVEN. Tout de suite la langue m'a séduit et LES GALETTES ont été mon premier gros succès à part entière. Ça n'a pas une grande importance pour moi, ce succès, mais ça en a une grande pour les gens de cinéma. Il y a eu une sorte de mariage heureux avec un univers qui me convenait et des sentiments qui m'étaient assez proches.

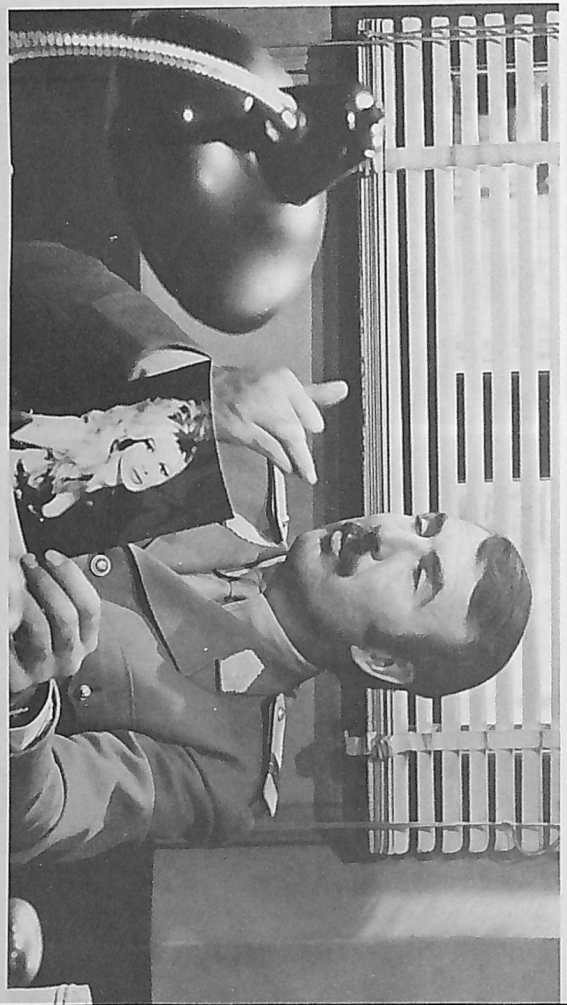
On a l'impression qu'il y a une très grande complicité entre Séria et vous.

Nous nous parlons très peu. Nous travaillons en harmonie. On pourrait parler plus, mais souvent les conditions de tournage sont tellement difficiles, tellement fatigantes, qu'il n'est pas aisé d'avoir des conversations. Le cinéma, ce n'est pas la solitude du cabinet de travail. Il faut arriver à se concentrer instantanément et

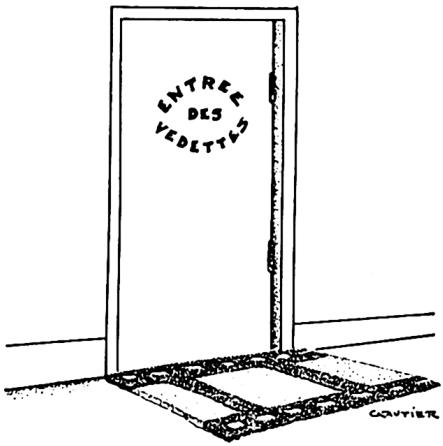
DUPONT-LAJOIE, d'Yves Boisset
(avec, de dos, Jean Bonise)



LE PISTONNE, de Claude Berri



TENDRE VOYOU, de Jean Becker
(avec J.-P. Belmondo et Michèle Girardon)



ce n'est pas commode. Ce qui m'aide, c'est d'avoir été pensionnaire au collège des années, et d'arriver à faire le vide dans des endroits bruyants. Ça m'a servi. Il peut y avoir une explosion, un bordel invraisemblable sur un plateau, maintenant j'arrive à me créer une sorte de cocon.

Que pensez-vous de CALMOS, film très discutable et très discuté ?

Beaucoup de bien. Ouand j'ai lu le scénario, j'ai immédiatement été enthousiasmé. A l'arrivée, j'avoue qu'il y a une petite déception, une petite déperdition. C'est dû aux difficultés de tournage et à la façon dont ça s'est passé. C'était un film qui exigeait, dans l'esprit de Blier et dans la façon dont il a été conçu, des moyens énormes. Il en a eu, mais ou trop ou trop peu. Il aurait fallu avoir plus de temps, ou alors moins de temps et tourner le film dans des conditions effroyables, se servir de possibilités de tournage artisanales ; mais dans le style choisi, nous n'avons peut-être pas eu assez de moyens. Mais au niveau du scénario, c'était un chef-d'œuvre et il y a des choses qui me séduisent infiniment dans le film. C'est un film que l'on reverra dans quelques temps avec des surprises.

C'est un film terriblement misogyne.

Oui, oui, mais je trouve très bien ce genre de rejet violent. Il y avait une scène extraordinaire, quand on avait coupé les parties de Piéplu, qui pleurait et disait que les femmes étaient en train de piller les vignobles du Beaujolais (Rires). C'est admirable ça. C'est du grand lyrisme, du grand canular, de la grande fantaisie. Peut-être que la fantaisie n'a pas pleinement abouti au niveau de la réalisation, par manque de moyens. Il y avait un ballet qui aurait dû complètement redonner le ton au film et qui n'a pas pu se faire ; il aurait fallu l'Opéra tout entier.

Comment choisissez-vous vos scénarios ?

Selon mes goûts avant toute chose. Quelquefois il y a des histoires d'amour, d'autres fois il y a des mariages de raison. Il faut essayer de mêler habilement les deux (Rires).

Vous en refusez beaucoup ?

Oui, mais j'en ai toujours refusé. Pas seulement maintenant, car autrefois on était quelques-uns à travailler au théâtre et à pouvoir en vivre, ce qui nous permettait souvent de refuser des propositions.

Vous vivez avec vos personnages ?

Oui, et c'est normal. Il ne faut surtout pas parler de ce genre de chose, parce que c'est toujours un petit peu prétentieux. Dans la mesure où l'on travaille dix heures par jour, il est normal d'être préoccupé par son personnage. On travaille tout le temps et partout.

Quels sont en général vos rapports avec le metteur en scène ?

Tout dépend. Ce n'est jamais pareil. Une fois, je discutais avec Tavernier, et je lui disais que la seule direction qu'un metteur en scène puisse donner à un acteur, c'est de l'engager (Rires). Dès le moment où l'on engage un acteur, c'est déjà une direction.

Aimeriez-vous passer à la mise en scène ?

Non, non, pas du tout, parce que je n'ai absolument rien à dire. Il faudrait vraiment que j'ai un besoin profond d'exprimer quelque chose. Pour le moment, ce que j'ai à dire et à exprimer, je le fais par l'intermédiaire d'un auteur, d'un metteur en scène, et j'arrive à dire certaines choses qui sont à moi. Mais si passer à la mise en scène, c'est pour dire « Moteur » et « Coupez » ou tricoter une petite comédie, ça ne m'intéresse pas. J'aime mieux que d'autres les tricotent (Rires).

Et la crise du cinéma ?

Elle existe à tous les niveaux. Tout le monde veut faire du cinéma, être un auteur. On ne parle que de « créatifs », de « créateurs ». Tout le monde, à tous les niveaux, veut créer. Dans les écoles, on dit aux gosses qu'il faut créer, quelque chose. C'est devenu une obsession. Des gens font cela avec beaucoup de sincérité, avec le sentiment qu'en racontant leur vie ils vont faire une œuvre d'art, ce qui fait beaucoup de films sans intérêt qui encombrent les écrans. Je pense qu'on peut faire un cinéma d'un très haut niveau et qui reste en même temps un cinéma entièrement spectaculaire et tout à fait admissible par toutes les couches de la société. Alors qu'il y a un cinéma de l'élite, un cinéma du peuple, un cinéma de la gauche, un cinéma de la droite, un cinéma du centre. On a tendance à tout compartimenter et c'est un peu embêtant. Je lis un critique qui dit : « Ah, monsieur Newman fait LA CASTAGNE, quand va-t-il nous refaire un film comme... » Bon, très bien, mais cette volonté de chercher à situer les gens dans des zones bien définies crée un blocage terrible au niveau des auteurs, des acteurs, des critiques mêmes. Il y a un renouvellement assez permanent des auteurs, des acteurs, des metteurs en scène, et il est très rare qu'il y ait un renouvellement des critiques. Certains sont là depuis quarante ans. On dit que le gouvernement est là depuis vingt ans et qu'il est usé ; de même il y a une érosion au niveau de la critique.

Propos recueillis par Yves ALION
et Gilles CEBE,
transcrits et montés par Gilles CEBE.

QUE LA FETE COMMENCE, de Bertrand Tavernier

LES TEMPLIERS (T.V.)

L'IMPRECATEUR, de Jean-Louis Bertucelli

LA PARESSE, de René Lucot (T.V.)

L'AMOUR, C'EST GAI... de Jean-Daniel Pollet

WEEK-END A ZUYDCOOTE, d'Henri Verneuil

BIO-FILMO-THEATRO-TELEGRAPHIE DE JEAN-PIERRE MARIELLE

Né à Paris le 12 avril 1932, Jean-Pierre Marielle étudie à Dijon puis fréquente le Cours d'Art Dramatique de la rue Blanche et le Conservatoire de Paris. Obtient à sa sortie un second prix en Comédie. Stagiaire à la Comédie-Française. Première pièce importante : « Victime du devoir » de Ionesco, au théâtre de la Huchette. Débuts au cinéma en 1957 avec TOUS PEUVENT ME TUER de Henri Decoin. Quelque temps membre de la Compagnie Grenier-Hussenot. Assure en 1967-1968 la direction artistique du théâtre Antoine avec Delphine Seyrig, Jean-Rochefort et Claude Régy. Partage son temps entre le théâtre et le cinéma avec quelques incursions à la télévision.

1. CINEMA

1957 **TOUS PEUVENT ME TUER** (Henri Decoin)

1960 **LA BRUNE QUE VOILA** (Robert Lamoureux)
LE MOUTON (Pierre Chevalier)
PIERROT LA TENDRESSE (François Villiers)

1961 **CLIMATS** (Stellio Lorenzi)

1963 **DRAGEES AU POIVRE** (Jacques Baratier)
PEAU DE BANANE (Marcel Ophuls)
FAITES SAUTER LA BANQUE (Jean Girault)
QUE PERSONNE NE SORTE (Yvan Govar)

1964 **ECHAPPEMENT LIBRE** (Jean Becker)
RELAXE-TOI CHERI (Jean Boyer)
UN MONSIEUR DE COMPAGNIE (Philippe de Broca)

WEEK-END A ZUYDCOOTE (Henri Verneuil)

1965 **CENT BRIQUES ET DES TUILES** (Pierre Grimblat)
MONNAIE DE SINGE (Yves Robert)

1966 **ROGER LA HONTE** (Riccardo Freda)
TENDRE VOYOU (Jean Becker)

1967 **TOUTES FOLLES DE LUI** (Norbert Carbonnaux)
L'HOMME A LA BUICK (Gilles Grangier)

1968 **L'AMOUR C'EST GAI, L'AMOUR C'EST TRISTE** (Jean-Daniel Pollet)
LE DIABLE PAR LA QUEUE (Philippe de Broca)
48 HEURES D'AMOUR (Cécil Saint-Laurent)

1969 **LES FEMMES** (Jean Aurel)
LES CAPRICES DE MARIE (Philippe de Broca)

1970 **LE PISTONNE** (Claude Berri)

1971 **ON EST TOUJOURS TROP BON AVEC LES FEMMES** (Michel Boisrond)
SANS MOBILE APPARENT (Philippe Labro)
QUATRE MOUCHES DE VELOURS GRIS (Dario Argento) (En Italie)

1972 **SEX-SHOP** (Claude Berri)
LE PETIT POUCET (Michel Boisrond)

1973 **L'AFFAIRE CRAZY CAPO** (Patrick Jamain)
LA VALISE (Georges Lautner)
CHARLIE ET SES DEUX NENETTES (Joël Séria)

1974 **COMMENT REUSSIR QUAND ON EST CON ET PLEURNICHARD** (Michel Audiard)
DIS-MOI QUE TU M'AIMES (Michel Boisrond)
UN LINCEUL N'A PAS DE POCHES (Jean-Pierre Mocky)
DUPONT LAJOIE (Yves Boisset)
QUE LA FETE COMMENCE (Bertrand Tavernier)

1975 **LA TRAQUE** (Serge Leroy)
LES GALETTES DE PONT-AVEN (Joël Séria)
CALMOS (Bertrand Blier)

1976 **LE BATAILLON EN FOLIE** (Salvatore Sampieri) (En Italie)
ON AURA TOUT VU (Georges Lautner)
COURS APRES MOI QUE JE T'ATTRAPE (Robert Pouret)

1977 **L'IMPRECATEUR** (Jean-Louis Bertucelli)
PLUS ÇA VA, MOINS ÇA VA (Michel Vianey)
COMME LA LUNE (Joël Séria)
LES HOMMES AUSSI (Claude Berri) (en tournage ; titre provisoire)

Autres travaux cinématographiques :

— narration du prologue des **MARIES DE L'AN II** (Jean-Paul Rappeneau/1970-1971) ;

— interprète, avec Jean Rochefort, de la chanson du générique de **DES ENFANTS GATES** (Bertrand Tavernier/1977).

2. THEATRE

1956 « **Victime du destin** » de Ionesco (Théâtre de la Huchette)

1957 « **Hibernatus** » de Jean-Bernard Luc (Théâtre de l'Athénée)

1958-1960 « **L'Amour des quatres colonels** » et « **Romanoff et Juliette** » de Peter Ustinov (Compagnie Grenier-Hussenot/Théâtre Marigny)

1959 « **Pomme, pomme, pomme** » d'Audiberti (Théâtre la Bruyère)

1964 « **La Preuve par quatre** » de Félicien Marceau (Théâtre de la Michodière)

1967-1968 « **La Prochaine fois je vous le chanterai** » de James Saunders, « **Se trouver** » de Pirandello, « **L'Anniversaire** » de Pinter, « **Rosencrantz et Guildenstern sont morts** » de Tom Stoppard (Théâtre Antoine)

1970 « **Guerre et paix au café Snefle** » de Rémo Forlani

1972 « **Les Poissons rouges** » de Jean Anouilh (Théâtre de l'Œuvre)

1975 « **Un Pape à New York** » de J. Guare

3. TELEVISION

Première émission : « **La Fille de la pluie** » de Louis Chavance (Réalisation : Jean Prat)

Série « La Caméra explore le temps » (« **Les Templiers** », « **Cinq-Mars** », « **Louis XIII** »)

« **Les Trois Sœurs** » de Tchekov (Réalisation : Marc-Jean Prat)

« **La nuit des Rois** » de Shakespeare (Réalisation : Claude Barma)

« **La paresse** » (Réalisation : René Lucot)

et de nombreuses autres dramatiques. « C'était l'époque, ajoute Jean-Pierre Marielle, où la télévision se fournissait dans le répertoire dramatique international. Après avoir pillé le théâtre, elle s'occupe maintenant du cinéma ».

Filmographie établie par Gilles CEBE
avec la collaboration de Jean-Pierre MARIELLE
que nous remercions de son concours.

Vers un nouveau réalisme ?

LE CINEMA DE bertrand tavernier

(2e partie)

ENTRETIEN (suite)

QUE LA FETE COMMENCE (suite)

La façon dont tu évoques la lutte de la Bretagne n'est-elle pas dérisoire ?

Là encore, c'était la réalité. Nous avons puisé tous les éléments dans l'histoire, en particulier le personnage de Pontcallec dont l'aspect donquichottesque m'a intéressé. J'ai été amusé par le fait qu'il voulait créer une République de Bretagne avec l'aide de l'Espagne qui était alors le fief de l'Inquisition : un peu comme si quelqu'un aujourd'hui voulait créer quelque part un régime progressiste avec l'aide du Chili de Pinochet. Le personnage (plus que Don Quichotte, c'est le Don Cesar de Bazan, de « Ruy Blas ») avait un côté extravagant, ces réunions avec de grands masques dans des manoirs bretons désolés... Je crois que c'est un personnage de la tradition française. Marielle l'a joué comme Errol Flynn dans LE CAPITAINE BLOOD et le côté dérisoire de l'entreprise de Pontcallec n'en apparaît que mieux. La dérision provient de la différence entre ce qu'ils veulent et la réalité dans laquelle ils vivent. Je citerai par exemple le plan où, dans la cuisine, ils se partagent la moitié de l'Europe : « L'opération est d'envergure... ». J'ai pris soin d'autre part de préciser que c'était une guerre de nobles à laquelle les paysans n'ont pas eu envie de participer. C'est pourquoi, je crois, que le film n'a pas été mal reçu en Bretagne.

Comment choisis-tu tes acteurs ? Avant ou après avoir écrit leur rôle ?

Je pense toujours à un acteur en écrivant un personnage, sauf dans le cas de Rochefort pour L'HORLOGER DE SAINT-PAUL, car au départ ce ne devait pas être lui. Non qu'il s'agisse pour moi de « leur servir la soupe ». Je cherche à utiliser au mieux les traits de la personnalité des acteurs qui me plaisent. Si possible en leur faisant faire ce qu'ils n'ont jamais fait. Je crois à « l'anticasting ». J'avais très envie d'utiliser Rochefort dans un rôle d'ecclésiastique (QUE LA FETE COMMENCE). J'avais pris grand plaisir à le voir en compagnie de Noiret dans l'admirable adaptation par Mauriche Cloche de LA PORTEUSE DE PAIN. Ce que j'aime chez Rochefort c'est son humour anglo-saxon. Je savais qu'il pouvait jouer deux pas en arrière de son personnage. C'est sa fréquentation du théâtre de Pinter qui lui a appris ça.

Venons-en au JUGE ET L'ASSASSIN (3). Comment as-tu trouvé ce sujet ?

Chez Aurenche et Bost. C'était une histoire de 80 pages, très fermée sur un ou deux épisodes et axée sur un flash-back : l'assassin était arrêté et on revenait à son itinéraire. Elle contenait peu de choses sur l'époque elle-même. Je l'ai étoffée en lisant des livres, en particulier les souvenirs du juge que j'ai retrouvés à la Bibliothèque nationale. C'est là que j'ai retrouvé en particulier le poème, authentique, qui avait été écrit par Bouvier : le « Je vous salue, Marie... » qu'il avait écrit sur la neige. Par parenthèse, quel enfer que de tourner dans la neige !

Avec LE JUGE ET L'ASSASSIN je voulais composer une trilogie autour du personnage de Noiret. L'idée m'en est venue au milieu de OUE LA FETE COMMENCE. En effet, mes trois premiers films ont trait chacun à la justice, d'une certaine manière. Tous trois comportent un procès qui est truqué par la société ambiante. Dans aucun on ne voit la personne qui meurt, etc. La personnalité de Noiret me paraissait propice à exposer trois visages de la société française : a) l'homme de la rue normal dans L'HORLOGER... ; b) le prince du sang suicidaire dans OUE LA FETE COMMENCE ; c) le bourgeois très intelligent, très cultivé et très répressif tout à la fois dans LE JUGE... Ces trois films sont en même temps **trois portraits d'un grand acteur, trois visages de la société française, ou d'une certaine forme de société française à trois époques et enfin trois films sur le langage.** Le langage comme masque, comme manière de se protéger et comme définition d'une attitude sociale.

OUE LA FETE COMMENCE est un film sur le langage du XVIII• siècle, LE JUGE ET L'ASSASSIN sur le langage du XIX•. Le XVIII• pratiquait un langage brillant, qu'on a un peu perdu au cinéma, sous prétexte de ne pas céder au mot d'auteur et je trouve ça un peu faux. Le XIX• pratiquait un langage plus explicatif, plus positiviste : les choses y étaient dites, redites, longuement commentées (on le retrouve dans la manière de parler du juge).

Mais comment t'est venu l'intérêt pour ce thème, qui est aussi celui des films d'Allio et de Lipinska sur Pierre Rivière ?

C'est aussi celui de plusieurs films, militants à des degrés divers, comme FOUS A DELIER, VIVRE A BONNEUIL, etc. Je crois, comme Foucault, qu'une société peut être jugée à la manière dont elle traite ses malades mentaux. Et cela parce que la maladie mentale est due à des tas de facteurs, pas seulement psychologiques mais également sociaux. La folie catalyse parfois jusqu'au paroxysme certains traits de la société.

C'est ainsi qu'il convient de considérer celle de Vacher-Bouvier. Ou la folie du personnage central de CHRONIQUE DES ANNEES DE BRAISE, de VOL AU-DESSUS D'UN NID DE COUCOU.

Oui mais dans CHRONIQUE... le fou est aussi, et surtout, le porte-parole d'une pensée populaire diffuse et latente. Est-ce bien le cas chez Rivière et chez Vacher ?

Dans une certaine mesure oui. Il existe une vieille croyance populaire selon laquelle les fous le sont moins qu'il le semble au premier abord, qu'au contraire ils disent des vérités. Est-ce un hasard si l'une des premières mesures de Gœbbels à l'arrivée au pouvoir de l'hitlérisme a été dirigée contre les malades mentaux ? La fonction de psychiatre qui consiste à mener de l'anormalité à la normalité est devenue aujourd'hui une remise en question ? La folie nous permet de nous interroger sur la société elle-même. A mon sens, ce n'est pas un hasard si dans de nombreux pays sont apparus à peu près à la même époque une série de films sur la folie. J'ai la théorie que beaucoup d'artistes sont les sismographes de leur société. Aussi n'est-ce pas un hasard, je le répète, si l'on voit apparaître en même temps des films sur la folie, mais aussi sur le problème de l'identité culturelle, de la recherche des racines. Que l'on songe à cet égard aux films québecois de Perrault, aux films suisses, aux films italiens sur la Sicile, aux films français de Guérin, de Vautier, à L'HORLOGER DE SAINT-PAUL aussi, ou encore aux films américains sur le Middle-West, la Californie, au Huston de FAT CITY ou au Frankenheimer du PAYS DE LA VIOLENCE.

Dans LE JUGE ET L'ASSASSIN, ce qui m'intéressait c'était que les deux personnages avaient des résonances précises par rapport à toute une époque : je voulais traduire cette résonance culturelle et politique. Plutôt que de personnages symboliques, je préfère parler d'évocations lyriques. Lyriques et un peu ironiques aussi. J'ai situé dans le dialogue des tas de phrases empruntées à Aurenche mais aussi à Mirbeau, à Vallès, à Zola et d'autres, toujours pour essayer de retrouver cette langue du XIX• siècle comme phénomène social. Le pastiche du poème de José Maria de Heredia par le juge est authentique. Donc à travers ces deux personnages, je voulais faire sentir une époque, mais il faut faire remarquer aussi que Bouvier traverse au cours de son itinéraire toutes les possibilités officielles de la répression de l'époque : l'armée, l'Eglise, l'asile, la prison, l'hôpital psychiatrique et l'hôpital tout court. Je n'ai rien inventé : ce cheminement, il l'a réellement effectué. Il m'a fourni pour le film un mouvement dramatique formidable.

Tes films sont tous plus ou moins situés à des périodes de transition historique, à un moment où l'histoire bascule...

C'est inconscient mais, oui, c'est vrai. L'HORLOGER... est situé après Mai 68, OUE LA FETE COMMENCE à la fin de la Régence et peu avant 1789, LE JUGE ET L'ASSASSIN, on peut y lire la suite de la Commune et DES ENFANTS GATES (rires) se situe un an avant 1978... Mais je n'ai jamais réfléchi à ça, c'est venu comme ça...

La fin du JUGE ET L'ASSASSIN n'est pas constituée par la mort de Bouvier mais par une scène de révolte de la jeune fille qui fournit en somme la clé de la signification historique et politique du film. Cela fait très « troisième cinéma » (au sens du Manifeste de Solanas et Getino).

Oui, mais cette scène a été terriblement atta-

(3) Voir critique et entretien dans notre numéro 46.

quée. Elle est venue de plusieurs éléments. Déjà dans OUE LA FETE COMMENCE, j'avais amorcé cette façon de faire en évacuant la notion de « héros », de personnages principaux, en terminant sur une foule anonyme. Je voulais dire que si l'histoire continuait, ce n'était pas forcément à travers les gens que l'on avait vus et qu'il existait d'autres gens. Pour LE JUGE ET L'ASSASSIN, il y avait d'autres raisons à cette fin. Je m'étais aperçu que si j'arrêtais le film n'importe où avant, la fin en devenait nécessairement misogyne, en particulier si je laissais la jeune fille avec le juge. Je voulais montrer que la seule chose que pouvait faire cette fille était de retourner à l'usine. Or cela ne m'intéressait pas de la montrer seulement à l'usine et dans son métier car cela suggérait alors une certaine résignation de sa part. Cette fille qui avait une perspective très forte des choses, tout d'un coup je l'ai vue exprimant complètement son point de vue : d'où l'idée de cette fin, qui n'est pas tout à fait réaliste, un peu à la manière de L'OPERA DE OUAT'SOUS. Cette scène a une fonction un peu ludique, polémique aussi, et elle permet d'évacuer, là encore, les deux personnages principaux, qui sont très forts dans la trame du film. J'ai voulu avoir à la fin cinq ou six minutes sans eux.

LE JUGE ET L'ASSASSIN m'a valu des articles crapuleux dans des journaux comme « Le Parisien libéré » et « Le Méridional » qui ont prétendu que je prenais le parti des voyous, etc. Or moi je ne dis pas que Bouvier doit être libéré, je dis qu'il doit être soigné. Un journal a écrit que c'était un monstre qui aurait dû être abattu comme un chien enragé ! Pour en revenir à la scène finale, je dirai que je veux faire des films polémiques, agressifs ou alors émouvants. En aucun cas, je ne désire m'en tenir à une constatation du genre : « C'est la vie et voilà. » Ce que j'aime chez certains cinéastes, c'est la capacité de susciter une forme de colère comme dans L'HEURE DES BRASIERS, ou LA COUPE A DIX FRANCS ou les films de Denys Arcand, ou LE SEL DE LA TERRE. Ces films disent des choses qui me touchent et j'aime que les gens soient touchés comme moi je le suis. J'aime faire éprouver le sentiment de colère que moi j'éprouve devant certaines réalités.

DES ENFANTS GATES

DES ENFANTS GATES, en un sens, est un peu un développement politique de la fin de la démarche du JUGE ET L'ASSASSIN ?

C'est exact. Il y avait même dans le scénario original une allusion à la polémique suscitée par cette fin mais je l'ai supprimée, pour ne pas faire de plaidoyer pro domo. J'étais intéressé de tourner après un film historique, un film sur la réalité d'aujourd'hui. Et puis de cette façon, je n'aurais plus de problèmes d'antennes de télévision, de poteaux télégraphiques dans le champ ! Je voulais tourner un film confronté à des problèmes de maintenant et en même temps réaliser une œuvre assez intimiste. Progressivement il a été envahi par une foule de personnages. Au départ, je voulais revenir à L'HORLOGER DE SAINT-PAUL. Je suis content toutefois d'avoir tourné deux films historiques qui m'ont beaucoup appris sur le plan de la multiplicité des décors et des personnages. J'ai cherché à conserver la liberté de ton de OUE LA FETE COMMENCE, la liberté de ton et la liberté d'enchaînement, tout en l'adaptant à une structure moderne. Je voulais à la fois réaliser un film indépendant des deux précédents et développer des éléments qu'ils contenaient. J'ai pris une structure de récit modeste qu'en aucun cas je n'entendais dramatiser ou gonfler. Mon attitude pourrait être rapprochée de celle qui consiste à jeter un caillou dans l'eau pour observer les cercles concentri-

LE JUGE ET L'ASSASSIN

ques qu'il provoque. Mon objectif était de décrire une image très précise de la France actuelle en partant d'un petit fait : des locataires volés par un propriétaire décident de créer un comité de défense. J'ai choisi à dessein un immeuble bourgeois habité par des bourgeois pour ne pas avoir à parler des problèmes ouvriers qui sont à la fois beaucoup plus précis et beaucoup plus évidents, d'une certaine manière. A partir de là, je voulais poser la question : « Etre locataire en 1977, c'est quoi ? » Et je voulais montrer avec ironie, humour, émotion comment une série de petits faits nous en apprennent beaucoup sur tout un fonctionnement de notre société. Deux facteurs m'ont aidé : a) le fait d'avoir été, quatre ans durant, président d'un tel comité de locataires, ce qui m'a permis de reprendre un certain nombre de scènes vécues et b) le fait d'avoir choisi un personnage de cinéaste extérieur à ce milieu, qu'il regarde d'abord en voyeur, ce qui m'a permis de mettre en question ma démarche.

Les scènes de la fête organisée par les locataires sont-elles du direct ou ont-elles été reconstituées ?

Elles ont été reconstituées avec des comédiens mais aussi avec la participation de locataires qui avaient organisé une telle fête dans la réalité. L'anedocte de l'interruption de ladite fête par le propriétaire et l'huissier n'est pas survenue chez nous mais dans une circonstance analogue chez d'autres. Ma démarche a donc consisté à utiliser toutes ces données que je connaissais bien pour les avoir vécues et à les placer dans un cadre en les faisant observer par un personnage extérieur. C'est toujours très intéressant dramaturgiquement. En outre ce personnage ne se contente pas de juger les choses mais il est lui-même remis en question par la réalité qu'il observe et qui en vient à le concerner peu à peu. Cela m'intéressait de remettre en question le personnage du cinéaste car il me semble que nous sommes, nous les cinéastes, par moments des phagocytes, il me semble que nous sommes parfois un peu voyeurs. Je voulais éviter aussi de reproduire le schéma conventionnel de la personne prise dans un réseau de choses injustes et qui à la fin prend fait et cause pour la justice contre l'injustice. J'ai voulu mettre en scène un personnage plus compliqué, un personnage troublé par les choses qu'il voyait mais qui, à la fin, ne parvenait pas tout à fait à les changer. Une fois que j'ai eu trouvé cette idée de personnage sans arrêt remis en question, contesté, questionné par une fille beaucoup plus jeune que lui, la structure du film était toute trouvée, ou presque. Le film se déroulerait sur trois ou quatre plans : au niveau des rapports de ce couple, au niveau de la lutte des locataires, au niveau du scénario en train de s'écrire et de la réalité qui vient le nourrir et le mettre en question et au niveau enfin d'une sorte de relation émotionnelle avec le Paris actuel. Cette dernière chose, j'avais envie de la faire depuis longtemps : d'où ces plans d'immeubles, ces vues d'écoles. Je voulais enfin faire un cinéma qui échappe à la narration pure et simple, un cinéma de pure émotion. L'idée que j'ai eue de faire de la femme de Piccoli une psychologue est venue se greffer sur tous ces niveaux.

La profession de cette femme ne constitue-t-elle pas une métaphore par rapport au film lui-même ? Est-ce par hasard si sa fonction est d'apprendre à parler, ou à mieux parler, à des enfants qui ont été inhibés par leur éducation, comme le sont en somme les adultes du film, gâtés par la société, disons, capitaliste...

Ce personnage est à la fois très concret et métaphorique, en effet. Cette psychologue s'occupe d'un domaine très concret et par moments son mari l'envie un peu. Ce personnage constitue aussi une sorte de métaphore poétique par rapport à ces gens coincés par la vie qu'ils mènent. On ne fait rien pour que les gens puissent vivre ensemble dans les villes qui ressemblent de plus en plus à des dortoirs. L'autre jour, j'ai lu dans « France-Soir » que Chirac voulait rendre Paris « vivable » ! Quel titre ! Il reconnaît donc que depuis vingt ans, on en a fait une capitale invivable !

Les relations entre le cinéaste et sa femme sont un peu décevantes, non ?

Je ne suis pas d'accord. Ces rapports sont difficiles, pleins de heurts mais pas décevants. Cela dit, le personnage de l'épouse a été difficile à écrire à la différence de celui qu'interprète Christine Pascal. Cette fille éprouve un besoin d'absolu, elle est assez angoissée par le monde auquel elle est confrontée et qui lui fait peur par sa violence, le chômage, la difficulté de communication avec les gens. Elle fond en quelque sorte sur cet homme qui lui paraît avoir tout pour lui et elle ne peut s'empêcher de le questionner parce qu'il représente quelqu'un qui possède des tas de choses dont elle se demande si elle pourra les avoir. J'ai évité absolument de tomber dans le schéma traditionnel du triangle : allait-il avouer à sa femme qu'il la trompait, etc. ?

Il nous a semblé, aux deux coscénaristes et à moi, que cette question était parfaitement secondaire dans l'esprit du film, qu'elle lui était très extérieure car il était évident que les personnages incarnés par Piccoli et Christine Pascal ne resteraient pas ensemble, que leur union était passagère. Si le personnage de l'épouse avait été amplifié, j'aurais eu deux personnages féminins principaux dans le film et ils se seraient annulés l'un l'autre. Christine Pascal a apporté beaucoup à l'interrogation passionnée et vibrante de son personnage qui cherche à savoir ce que cela peut signifier de vivre avec quelqu'un qui a un métier, qui est marié depuis vingt ans : que peut-on avoir à se dire au bout de tout ce temps. Je trouve que le personnage d'Anne est très rigoureux, relativement désespéré mais il remet beaucoup de choses en question et il constitue finalement l'élément moteur du film.

Enfin je trouvais beau d'avoir ce personnage qui a tout à risquer et qui se trouve confronté à quelqu'un qui au contraire ne risque rien au niveau de leurs relations ? Par ailleurs cette démarche me permettait de remettre aussi en question l'image devenue traditionnelle de Piccoli en tant que séducteur. Ici, c'est lui qui est constamment agressé...

UN CINEMA POLITIQUE

Parmi les éléments qui m'ont plu dans ce film, il y a d'abord un enracinement

dans la réalité nationale et populaire française. Il y a ensuite la présence de personnages qui ne sont pas des héros au sens traditionnel du terme mais qui n'en sont pas moins un peu en avance sur les personnages ordinaires. Il y a encore cette idée que l'on peut être « héros » au plan collectif et ne pas l'être du tout au plan individuel ou familial.

Cette démarche consiste à aller un peu au-delà pour déboucher d'une certaine façon sur une incitation à la transformation de la réalité : tu parlais de cinéma qui incite à la colère. Et tout cela bien que les protagonistes n'aient pas vraiment gagné à la fin...

Ils ne pouvaient pas gagner complètement mais il ne faut pas être trop catégorique : il peut exister des films magnifiques sur des héros passifs. Tout dépend de la manière dont ils sont montrés. Je ne crois pas qu'il faille ériger ce trait en système.

Sans doute mais dans le cinéma français actuel la tendance au niveau des personnages est plutôt à la lamentation et au désespoir, ou encore à l'insignifiance. Pour lutter contre cette tendance envahissante, il peut être fécond de mettre en valeur des exemples contraires. Pour faire une référence à la théorie de Solanas et Getino, DES ENFANTS GATES est tout à fait du troisième cinéma...

Ce que je partage avec Solanas, c'est la conviction que le cinéma doit être enraciné dans une réalité nationale et sociale. Le pire danger serait le développement d'un cinéma apatride. J'essaie de faire des films qui ne contiennent pas trop de références, pas trop d'hommages. Je mesure bien ce qui me touche dans les films suisses, américains ou québecois. Ce que j'essaie de faire, c'est rester près des gens pour leur restituer une certaine forme de réalité sans pour autant m'en tenir au seul niveau d'un néo-réalisme d'observation. J'essaie d'aller au-delà mais sans que cela m'empêche d'introduire par moments des éléments amusants ou ironiques. Comme le font par exemple Scola ou Comencini.

Celui-ci a dit qu'il concevait mal un film dramatique qui ne comporte pas aussi des pointes d'ironie et il a raison. L'accumulation de sérieux provoque une déperdition d'efficacité. Il faut pouvoir prendre un peu de recul : j'ai pu le faire grâce à la structure kaléidoscopique des ENFANTS GATES (qui m'a d'ailleurs posé des problèmes au montage car il n'a pas été facile d'équilibrer toutes les parties, de situer les réponses, etc.). Ce film est en effet une sorte de puzzle qui oblige le spectateur à faire presque le même travail que le metteur en scène, à être très conscient de ce qu'il est en train de voir.

C'est le premier de mes films qui ne contienne aucun élément de dramatisation. Celle-ci ne naît que du seul agencement des scènes et pas du tout d'éléments dramaturgiques qui seraient extérieurs aux personnages. Dans L'HORLOGER... au contraire, il y avait un point de départ dramatique très fort : « Monsieur, votre fils a tué un homme. » A partir de là, je pouvais situer des tas de scènes dans lesquelles il ne se passait rien en apparence. Dans DES ENFANTS GATES je n'avais rien de cela puisque c'est l'histoire d'un cinéaste qui loue un appartement et qui se trouve confronté à de tout petits problèmes. Aucun élément, encore une fois, de surdramatisation. Il me fallait donc trouver un regard juste et Christine et Charlotte m'ont beaucoup apporté.

Pourquoi la lutte des locataires dans le film n'a-t-elle pas d'incidence sur le travail d'écriture du scénario ?

Parce que ç'aurait été trop facile. Le point de départ du scénario, c'est un peu CHARLES MORT OU VIF et aussi « La fuite de Monsieur Monde » de Simenon : l'industriel qui décide de quitter le milieu dans lequel il vit parce qu'il en a marre.

Cela m'a donné un point de départ facile. Par contre cela m'ennuyait de faire évoluer le scénario de façon parallèle à la lutte racontée par le film. Dans les relations entre le réalisateur et le scénariste j'ai mis beaucoup de choses que j'ai prises dans les relations entre Aurenche et moi. Mais j'ai aussi coupé des éléments qui auraient fait plaidoyer pro domo : une scène en particulier dans laquelle Anne répondait à Piccoli qui lui demandait ce qu'il pouvait faire pour elle : « Un film » ; et une autre au cours de laquelle Piccoli exposait longuement qu'on pouvait dans un film dire des choses sans être emmerdant.

Le personnage du scénariste dans le film n'a-t-il pas une fonction de décompression ?

Oui, parce qu'il ne se mêle de rien. Il m'a servi à introduire une forme d'ironie et aussi à montrer les rapports, violents, qui peuvent exister entre un réalisateur et un scénariste...

Deux questions générales pour terminer. 1) Comment définirais-tu ton cinéma par rapport au cinéma américain : il me semble (sans doute ne seras-tu pas d'accord) que tout en reprenant la leçon du cinéma spectaculaire au meilleur sens du terme tu confères pourtant à tes personnages un degré de vérité qu'on ne trouve pas dans ceux de beaucoup de films américains qui dresse un rideau de facticité entre le cinéma et la vie. 2) Quelle est aujourd'hui ta position politique ?

La première question apppelle des réponses très longues et un autre entretien. Quant à la seconde, je dirai qu'après avoir été tenté un moment par l'O.C.I. (Organisation Communiste Internationale, trotskyste) je suis aujourd'hui moins sûr de mes positions. Je me pose énormément de questions et si je fais des films c'est un peu justement pour trouver des éléments de réponse. Il y a des tas de choses à propos desquelles je suis moins catégorique qu'avant. En ce moment j'ai beaucoup de doutes sur beaucoup de choses. Mais n'est-ce pas Marx qui disait que le doute était la première vertu ? Il s'agit ensuite de le surmonter évidemment...

(Propos recueillis par Guy et Monique Hennebelle et Michel Euvrard et relus par Bertrand Tavernier).

ENTRETIEN A TROIS VOIX : 2 FEMMES, 1 HOMME, 1 SCENARIO

Christine Pascal ▶

L'expérience est assez exceptionnelle pour qu'on ait envie d'interroger les trois participants. Bertrand Tavernier qui a si souvent travaillé avec Aurenche et Bost s'est adressé, pour DES ENFANTS GATES, **à deux femmes. Une scénariste-réalisatrice et une comédienne. Charlotte Dubreuil avait co-écrit** PAS SI ME-

Charlotte Dubreuil ▶

CHANT QUE ÇA **et réalisé et écrit** QU'EST-CE QUE TU VEUX, JULIE ? **Quand Tavernier l'a invitée à travailler avec lui. Depuis, elle a écrit** MA CHERIE **qu'elle va réaliser début 1978. Quant à Christine Pascal, elle vient de présenter à l'Avance sur Recettes son premier scénario qu'elle réalisera elle-même.**

Bertrand Tavernier ▶

Tavernier, Dubreuil et Pascal ont tous trois accepté l'interview en écho avec enthousiasme. Mais ils ont préféré être seuls avec moi. J'ai donc enregistré d'abord Christine Pascal, Charlotte Dubreuil, puis Bertrand Tavernier en leur communiquant le plus fidèlement possible ce que les autres avaient dit. Ou n'avaient pas encore dit. Je garde donc scrupuleusement l'ordre chronologique des entretiens. S'il y a des redites, c'est que parfois il y a eu plusieurs versions du même fait. La fraîcheur de la franchise sur le véritable travail derrière l'écriture d'un film vaut bien qu'on insiste un peu...

Comment avez-vous été amenée à co-écrire avec Bertrand Tavernier ?

On avait déjà travaillé ensemble, Tavernier et moi sur un projet pour la télévision. L'adaptation d'une nouvelle de Sturgeon, « la Soucoupe de Solitude ». Puis ça n'a pas marché à ce moment-là et Tavernier m'a demandé de venir travailler sur DES ENFANTS GATES. Quand je suis arrivée, j'ai trouvé les rapports Piccoli-Arlette Bonnard très stéréotypés. Piccoli rentrait chez lui, on les voyait ensemble, ils faisaient l'amour sur le tapis. Moi, je n'aimais pas. Il faut dire qu'au début de l'écriture j'étais beaucoup plus radicale. Je n'imaginais pas qu'on trompe quelqu'un quand on l'aime. Le film m'a aidée à changer un peu.

Donc je n'aimais pas le couple bourgeois. Et Bertrand, de son côté voulait tenacement éviter une histoire de triangle, il ne voulait en aucun cas que le spectateur pense que c'est

Comment s'est passée la collaboration avec Bertrand Tavernier ?

Quand je me suis présentée à l'Avance sur Recettes pour JULIE, Tavernier que je ne connaissais pas m'a téléphoné pour me dire qu'il aimait mon scénario et voudrait me rencontrer. Il m'a aidée à obtenir l'Avance, mais avant que je l'aie, il m'a demandé de travailler avec lui sur son prochain film. J'étais inconnue, ce n'était pas mondain, j'ai trouvé ça courageux et gentil. J'ai eu mon avance et en septembre on a commencé à travailler sur le film qui était une idée originale de Bertrand. Je suis allée à Privas pendant qu'il tournait LE JUGE ET L'ASSASSIN. J'avais déjà écrit de mon côté quelques scènes. On a fait l'autobiographie des personnages dans leur famille, leur milieu, leur travail. A ce moment-là, Christine devait seulement jouer son rôle.

Comment avez-vous travaillé avec Charlotte Dubreuil et Christine Pascal ?

Mon idée première était de faire bousculer, pousser dans ses derniers retranchements un personnage qui représente un certain confort de gauche par un personnage beaucoup plus jeune, une femme. Ceci au sein d'une histoire de lutte de locataires qui m'est arrivée à moi dans l'immeuble où j'habitais avant. Le premier travail que j'ai fait avec Charlotte Dubreuil nous a permis de préciser la situation sociale de Bernard (Michel Piccoli) qui est un personnage avec lequel je m'identifie un peu et qui me permet de me remettre en question. Je ne m'identifie pas avec tout, mais j'ai — en tant que scénariste et que metteur en scène — son côté phagocyte par rapport à la réalité. C'est vrai que lui comme moi, nous voyons la réalité d'une manière presque douteuse, nous nous en nourrissons continuellement. Ce n'est pas seulement moi, c'est Aurenche, des écrivains et des peintres que je connais. Comme Charlotte Dubreuil vous l'a dit, dans le premier travail, le personnage de l'épouse de Bernard était très développé. Puis j'ai fait entrer Christine Pascal. Et il y a eu un moment de malaise — moment que j'ai sur tous les scénarios que j'ai faits, moment où on détruit, comme dans L'HORLOGER

l'histoire d'un type qui trompe sa femme avec une jeune fille. Alors on a eu l'idée de supprimer le personnage de la femme qui n'est revenu que par la suite. Et j'ai d'abord travaillé sur Anne. J'ai seulement vingt-trois ans, il m'est difficile d'écrire pour un personnage de quarante ans.

Quels furent vos rôles spécifiques, le vôtre et celui de Charlotte Dubreuil ?

Nous avons eu un rôle différent, Charlotte et moi. Il y avait une convergence entre le personnage d'Anne et moi. Tavernier avait pensé à moi en tant que Christine dans la vie. Il prenait modèle sur moi. Il me vit un peu comme quelqu'un qui le dérange. Je ne suis pas facile, il faut le dire. On se dispute beaucoup. Il se sent remis en question. Alors Charlotte Dubreuil faisait office de Bost entre Aurenche, moi et Tavernier, comme Bost qui était là comme médiateur.

Charlotte Dubreuil a beaucoup mis dans le rôle de la femme de Piccoli, même si on ne la voit pas beaucoup. Son absence est nourrie de ce qu'elle y a mis et on comprend très bien ce que sont les rapports de Piccoli et de sa femme, en en sachant très peu.

Elle a modéré le personnage d'Anne, elle a fait passer la pilule d'Anne. Elle m'a tempérée parce que j'avais tendance à être trop radicale. Et Bertrand voulait que Piccoli soit un type embourgeoisé dans ses principes, ses habitudes dans un mariage de vingt ans, un type qui charrie avec lui des contraintes et qui, à cause d'une fille qui, par ses actes, ses paroles, sa façon de vivre la sexualité, l'ébranle dans ses fondations.

Au début, il faut dire qu'Anne était une sorte de moi idéal désincarné : indépendante financièrement, sentimentalement, trop quoi ! Bertrand et Charlotte ont poussé Piccoli, pour que cet homme de cinquante ans ait du répondant,

DES ENFANTS GATES

DE SAINT-PAUL des pans entiers de l'histoire —, nous sommes tombés sur un point qui gênait Christine d'un point de vue moral et moi d'un point de vue dramatique : plus on développait l'épouse, plus on tombait sur une histoire de triangle. Plus on essayait de l'éviter, plus ça devenait pesant, même par le silence. On finissait par penser : quand Piccoli rentre chez lui, va-t-il dire son aventure à sa femme, ce qui détournait complètement le film de son but principal. Dès le début, j'avais expressément demandé à Dubreuil et à Pascal que, sous aucun prétexte cela ne devienne l'histoire d'un mari, d'une femme et d'une maîtresse. Cela viciait le contenu social du film. Il ne fallait pas que la question « Anne va-t-elle continuer avec Bernard ? » ne soit pas évoquée dramatiquement.

Un matin Christine est arrivée en disant « on élimine la femme ». Elle la trouvait trop gentille, elle disait qu'un homme qui quitte sa femme pour aller travailler est le signe d'un ménage en crise. A mon avis, ce n'est pas complètement juste : je l'ai vécu souvent, quand j'allais écrire avec Aurenche à la campagne et ce n'était pas le signe d'une crise conjugale. Ça la gênait que l'épouse fasse paraître le personnage d'Anne futile. Et puis, les scènes que nous avions écrites ne tenaient pas compte du métier, de la profession de l'épouse, elles se passaient dans l'appartement. Et un matin j'ai découvert l'œuf de Colomb, j'ai décidé qu'on ne verrait plus l'épouse. On est reparti en ne la voyant plus, sauf par téléphone. Et puis, ça m'a paru artificiel et j'ai eu l'idée — à partir d'une expérience personnelle sur mes enfants — d'en faire une psychologue pour enfants. J'avais vu des gens dans ce domaine qui m'avaient impressionné. Et j'ai voulu la faire intervenir dans le récit comme une sorte de paraphrase métaphorique. Métaphorique du thème qui est sous-jacent au rapport Anne-Bernard : le problème de communication, la difficulté d'établir une réalisation. L'apport de Charlotte a été assez fort dans la dernière scène entre Piccoli et sa femme avec un dialogue que j'aime beaucoup : « Comment tu fais pour t'y retrouver ? — J'avance doucement. — Et quand tu as mal ? — J'ai mal... » C'est très beau et cela donne un ton aigu et sensible sur elle.

Quant à la continuité du récit, disons que, pour la rédaction définitive, elle a été faite à 90 % des dialogues par Christine Pascal et moi et que Charlotte Dubreuil a eu, à partir d'un moment, un rôle de médiateur. Contrecarrant l'approche peut-être trop théorique de Christine. Dans les premières versions, Christine avait écrit des scènes où Piccoli n'avait pas la parole. Il faisait mal

qu'il ait des réponses pour cette fille de vingt ans. Ils ont donné corps au personnage de Bernard qui était très faible dans la première version. Alors on a été obligés de faire obliquer Anne qui est revenue plus vers ce que je suis. Avec une pente vers le masochisme. Car c'est elle qui perd à la fin. Elle a une dose de malheur, une dose de masochisme qui lui fait en arriver là.

Ça venait de vous l'idée qu'elle souffre ?

J'aimais bien l'idée de laisser ce personnage abandonné mais ayant choisi cet abandon et en même temps ayant une force suffisante pour qu'on espère qu'elle devienne un jour encore plus forte. Elle n'est pas détruite, elle prend un coup dans la gueule.

Quelle est votre influence plus particulière sur Tavernier ? Par exemple, on dirait que grâce à vous, c'est la première fois qu'il parle de la sexualité aussi ouvertement...

Disons d'abord que Tavernier a horreur de filmer la sexualité, autant qu'il a horreur de filmer les morts. Il paniquait au moment de filmer la scène du JUGE ET L'ASSASSIN entre Isabelle Huppert et Noiret. Nous avons parlé toute la nuit ; il disait que dois-je faire ? Que dois-je dire à Isabelle ? Faut-il qu'elle relève sa robe ? Faut-il qu'on la voit nue ? C'est moi qui lui ai donné l'idée de descendre jusqu'aux pieds d'Isabelle et de remonter très vite parce qu'il ne trouvait pas de solution. En même temps, quand je me mets nue et qu'il filme la scène où je jouis en gros plan, il est très mal à l'aise et en même temps ça l'excite.

Je crois qu'il y a là un désir de voir la comédienne nue, un désir de la posséder par la caméra et un refus de ça par puritanisme. Et,

---

Six mois plus tard après LE JUGE, Tavernier m'a consultée sur l'incorporation de Christine.

C'était une bonne idée car ni l'un ni l'autre ne sommes dans la peau de quelqu'un de vingt ans aujourd'hui, ce que je trouve différent d'avoir eu vingt ans il y a quinze ans. Quand je suis partie à mon tour tourner JULIE, c'est Christine Pascal qui a pris le relais. Quand je suis revenue de JULIE, on s'est mis à la rédaction réelle du scénario. Avant, je m'étais penchée plus sur le rôle de l'épouse de Piccoli dans le film, et Christine plus sur le rôle d'Anne mais rien n'avait été réellement écrit.

L'écriture n'a commencé qu'en mai 1976. Au début, nous étions deux femmes à égalité, puis il y a eu une très grosse crise. En dépit du fait que nous nous entendions bien, que c'est merveilleux de travailler avec Bertrand qui est très drôle et avec qui c'est toujours une sorte de jeu. Mais nous étions trois personnalités différentes. Nous, nous pouvions accepter nos identifications, moi avec l'épouse et Christine avec la jeune fille. Mais Bertrand refusait l'identification avec Piccoli qui lui faisait problème ; ça devenait trop personnel pour lui de mettre l'épouse dans le film. Il a donc été décidé de supprimer presque complètement la femme et je regrette que dans la version définitive elle n'y soit pas un peu plus. Heureusement qu'Arlette Bonnard a tellement de présence qu'en quatre plans, elle parvient à exister vralment.

Je me suis révoltée, j'ai même voulu arrêter de travailler puis j'ai compris ce qui gênait Tavernier : s'il s'identifiait au personnage de Piccoli, c'était difficile de s'identifier avec sa femme, donc on la supprimait. La femme a réapparu

---

l'amour, etc., enfin, c'était atroce. Charlotte Dubreuil l'a remise sur la voie en lui indiquant qu'un homme de plus de quarante-cinq ans a du répondant et que ce n'était pas la peine de le ridiculiser. Elle lui disait de s'interroger en l'interrogeant, lui, que ce serait plus fort et qu'il aurait alors une existence.

Et là j'insiste pour qu'on ne dise pas seulement hâtivement que Anne **est** Christine Pascal. Elle a apporté des choses aux autres personnages, des choses très fortes, notamment au personnage de Piccoli. Les gens ont trop tendance à penser qu'elle n'a écrit que le personnage d'Anne. Au contraire, elle a écrit ce que dit Piccoli par exemple à la scène du petit déjeuner. La manière dont Piccoli parle des enfants, des cas d'anorexiques soignés par sa femme, c'est écrit par Christine et c'est un truc splendide... En revanche, la scène entre la mère et Anne est intégralement de moi. Elle ne figurait pas dans le scénario et j'ai senti le besoin de savoir d'où venait cette fille et de faire sentir qu'il y avait derrière un milieu social populaire, une peur de devenir comme sa mère, d'être résignée comme elle. Je ne voulais pas qu'on la prenne pour une minette du 16e amoureuse d'un « vieux ».

Enfin, sur le tournage, un grand nombre de choses ont été écrites par moi et par les comédiens autour. Parce que c'est un film où je voulais qu'on ait une grande liberté. C'était tellement ré-écrit et raturé, on a dû retaper le scénario pour faire les sous-titres : un tiers du dialogue était changé.

Au fond, c'est la première fois que vous écrivez un vrai rôle de femme ?...

Ça m'a pris un certain temps pour vaincre une forme de timidité, pour que je me permette d'écrire un film axé sur une femme. Anne s'appelle Anne Thorigny, comme la jeune fille de L'HORLOGER DE SAINT-PAUL, qui part avec le fils de Noiret. Sur le plan moral, ce n'est pas un hasard. Même absente, Anne était l'élément moteur de L'HORLOGER et, dans DES ENFANTS GATES, elle est passée au premier plan.

Mais comment se fait-il qu'à la fin, elle soit quand même perdante et Piccoli gagnant ? A la fin, Piccoli a sa femme, son foyer, son film et elle part à Ivry et devient documentaliste dans une boite de produits de beauté...

Je n'aime pas qu'on parle en termes de perdant et de gagnant. On ne sait pas si Bernard-Piccoli, à la fin, n'est pas meurtri, s'il n'a pas des doutes... Mais c'est vrai que lui

DES ENFANTS GATES

longtemps après. J'ai laissé Tavernier avoir besoin de la rajouter.

Que lui apportiez-vous de spécifique et de différent par rapport à Christine Pascal ?

Je l'ai aidé à chercher les racines des personnages, je trouvais une situation quotidienne qui dévoile un état du personnage. Le sens du quotidien me tient très à cœur. La scène de la laverie est une idée de moi, les petits beurres, le riz, c'est l'intervention du quotidien. Christine avait un côté radical et moi j'étais plus têtue. Je servais de miroir à Bertrand, je servais à ce qu'il voie ce qu'il ne voulait pas voir. Christine était plus provocatrice que moi. Elle poussait Bertrand dans ses derniers retranchements. Là, parfois il abandonnait ses positions et j'intervenais trois jours après pour faire réinjecter des choses que Christine avait éliminées dans son emportement.

Comment ça se passait pratiquement ?

Il y a eu trois écritures du film. Souvent sur une idée on écrivait chacun la scène, la même. On rentrait chez soi et chacun écrivait la scène ; après, on comparait et on disait qu'on gardait ça, supprimait ça et bien souvent on mélangeait les trois scènes écrites par les trois. Parfois aussi quelqu'un écrivait une scène et on la laissait intégralement. La scène de la jouissance est entièrement un texte de Christine. La scène d'Anne et sa mère est entièrement écrite par Bertrand.

Et au moment du tournage sur le plateau ?

J'ai fait exprès de ne pas être sur le plateau.

ne risque rien : il a une certaine forme de bonheur — qu'on peut contester mais qui existe —, une forme de sécurité, tandis qu'elle risque tout. Cela crée en même temps la force et l'angoisse de leur rapport. Mais c'est elle qui se retrouve à Ivry, elle qui subit les circonstances économiques actuelles. J'ai pris modèle sur des filles que je connais qui sont malades de travailler chez l'Oréal à faire des étiquettes sur des produits de beauté.

Mais Bernard Rougerie/Piccoli aurait pu, je ne sais pas... rater son film ou ne pas trouver de quoi le financer !...

Oui, mais ça aurait mis une dramatisation supplémentaire inutile. Dès le départ, on sait que Bernard va arriver à quelque chose, à faire son film et c'est ce qui lui fait peur, à elle. Et en même temps, il est bousculé par Anne et cela réagit sur son travail. C'est ce que je voulais : qu'après la rencontre, les deux ne soient plus tout à fait pareils. C'est le seul espoir du film : sur un ou deux points il aura peut-être bougé, et elle aura peut-être appris des choses. Christine avait trouvé pour le film un titre que j'aime beaucoup : UN TOUT PETIT PAS DANS SA TETE IL A FAIT LE MONSIEUR... C'est la même chose que dans L'HORLOGER, je tenais à montrer **des gens dont l'évolution est toute petite.** Je ne crois pas aux mystificateurs. Qu'à la fin de L'HORLOGER, Noiret adhère au Parti Communiste ou que, dans QUE LA FETE et LE JUGE ET L'ASSASSIN, on devienne révolutionnaire en brandissant un drapeau rouge. Je tiens à terminer mes films avec des questions parce que, pour moi, les choses ne sont pas résolues et je voudrais qu'elles ne le soient pas non plus pour le spectateur. Je veux arriver à communiquer aux gens mes doutes, mes colères, mes passions dans tous mes films. Dans DES ENFANTS GATES, je voulais montrer à la fin que Bernard a un peu bougé, qu'il a été enrichi par Anne.

Ç'aurait été tricher de faire Anne triomphante et lui perdant. On s'aperçoit qu'elle a raison d'être agressive et forte puisqu'elle aboutit à Ivry et lui dans son confort ! Je ne pense pas que, s'il avait raté son film, cela poserait les mêmes questions. Il fallait qu'à la fin le rapport-Anne-Bernard soit tributaire non pas de la psychologie mais d'un contexte social et politique et d'une certaine forme d'exigence différente. Son exigence à lui est modifiée par elle. Là, je me remets en question parce que cela veut dire que nous, les scénaristes, comme Bernard, comme les créateurs, nous piquons la situa-

à mon avis, quand je jouis, ce n'est pas filmé comme Bertrand aurait voulu. A cause du malaise. De toutes façons sur la nudité et le sexe, Bertrand a un bloquage. C'est un très grand cinéaste mais ce n'est pas son truc. Il est mieux avec sa tête qu'avec son corps. Tavernier est un intellectuel. Je tenais à faire la scène de la jouissance d'Anne. Je trouve personnellement que le cinéma se trompe toujours quand il montre une femme en train de jouir. On ne sait jamais à quel moment le plaisir vient. Là, on peut presque dessiner la courbe. Bertrand ne savait pas ce que j'allais faire. On a mis la caméra à 50 cm de moi, l'ingénieur du son m'a demandé si j'allais crier, si ça allait être fort ou non. Je ne savais pas. J'ai demandé à Bertrand s'il acceptait que j'aille jusqu'au bout, il a dit oui. Il m'a laissé faire et on a fait trois prises. Il a pris la plus violente et celle qui semblait la plus vraisemblable. La première était très courte, la deuxième n'était pas bien et la troisième était la bonne parce qu'Anne riait, on voyait le plaisir bien dessiné.

Comment se fait-il qu'elle soit au fond si réservée pour aborder Piccoli ?

Dans le scénario justement, on sentait plus qu'elle le draguait. Elle se disait « je vais me payer ce mec », elle rapprochait sa chaise de lui, elle faisait ce qu'il fallait faire. Tandis que, dans le film vous l'avez vu, ils font l'amour dans la deuxième moitié du film, très tard si on y songe. En fait, si vous vous souvenez de la scène où ils sont face à face dans son appartement à elle, on la sent gênée. Bertrand voulait qu'elle soit un personnage moral. J'aurais pu jouer d'une façon beaucoup plus provocante. Elle hésite, elle est gênée, alors que je crois qu'une fille comme ça n'hésite pas. Moi je voulais qu'elle aille sonner chez lui mais Bertrand

---

Je n'y avais pas de travail et je trouve qu'il n'y a rien de plus triste que ça.

Etes-vous d'accord avec la relation d'Anne et Bernard dans le film tel qu'il est fini ?

Anne est touchante et solitaire mais je trouve qu'on a rajouté un peu trop de volontarisme. Je crois qu'on a toujours intérêt — pour qu'un rôle soit plus beau et plus émouvant — à l'effacer un peu. Il faut dire que je n'aime pas du tout les héros. Si Anne avait été quelque peu atténuée, son rôle n'en aurait été que plus fort et son opinion aurait mieux passé.

Mais Anne dans le film et Christine dans le travail ne devaient-elles pas faire office de caillou dans la chaussure de Tavernier-Piccoli ?

Christine, comme moi, nous lui avons servi de révélateur. Je crois que Tavernier est quelqu'un de très pudique dans ses sentiments et il n'a pas eu tort de nous choisir. Surtout que là, il n'avait pas de livre, rien d'autre que son idée. A un moment du travail, j'ai eu peur, j'ai eu l'impression de mal servir Bertrand, de ne pas lui apporter ce qu'il attendait. Et puis, en voyant le film qui, fini, était exactement celui qu'il m'avait raconté le 5 juillet 1975, je ne me suis pas sentie volée. J'ai compris ce qu'il avait lu dans mon scénario et qui lui avait fait dire : j'ai envie de travailler avec cette fille. Je trouve qu'il s'est servi de ce que je pouvais lui apporter et qu'il l'a pris à son actif.

---

tion, comme Bernard incorpore Anne dans son scénario et s'en nourrit...
Je voulais qu'on la voie avec un boulot, que le spectateur ne la prenne pas pour une fille qui glande et qu'en même temps on se dise : cette fille a tout et on la gâche, on l'abîme au sens du titre « gâtés »...
Et pour lui, je voulais qu'on sache que c'est un metteur en scène qui travaille, qui est intelligent et qui, même s'il est en crise, c'est pour peu de temps. Quelqu'un comme Granier-Deferre que je respecte énormément.

Quelle était votre approche pour la mise en scène ?

Je voulais une approche synthétique et émotionnelle. Je voulais faire un film qui soit très libre, dans lequel je puisse aller en avant et en arrière, avoir une structure qui me permette d'évoluer librement. J'ai appris cela dans mes deux films historiques : faire un film en forme de chronique avec la possibilité de faire des multitudes de scènes dans des multitudes de décors. Je voulais partir d'une chose très modeste — les loyers — mais qui concerne beaucoup de gens. Avoir une réaction sociale et émotionnelle sur Paris et sur la question : qu'est-ce qu'être locataire en 1977 ? Et comment ce petit fait est un écho d'un système de pensée répressif qui transforme une ville en cité-dortoir. Cela me semble terrifiant. Et je voulais greffer sur la révolte contre la répression des choses que j'ai vues, connues et ouvrir sur le général tout en y incluant le rapport entre l'homme et la femme. Que ce rapport soit presque défini par l'architecture ambiante, le chômage, la peur, l'angoisse. Christine Pascal a dit à la première projection qu'on avait, même dans les moments comiques, une impression de malaise. C'est un film sur une certaine forme de crise et pas seulement une crise sentimentale.

Je suis étonnée que vous ayez fait une scène « nue » quand Christine Pascal dit à Bernard Rougerie que c'est fini entre eux. Elle pourrait être habillée dès le début de la scène. Ne trouvez-vous pas que c'est le seul plan un peu voyeur du film ?

Je dois vous dire que je déteste filmer ce genre de scène mais dans DES ENFANTS GATES, Anne est de ces filles très à l'aise avec leur corps, comme elle le montre avec son copain. Je voulais qu'elle soit nue — mais on a hésité — pour deux raisons : d'abord dans le jeu, je ne vois pas la logique d'une fille voulant dormir seule qui se rhabille pour se déshabiller ensuite, ensuite je voulais la mettre en état de vulnérabilité.

n'a pas voulu, c'est pourtant ce que je ferais, moi. Finalement c'est filmé très « jeune fille », on ne peut faire autrement en face de Piccoli. C'est en cela que le personnage d'Anne a été tempéré par le tournage

Pourquoi ? C'est très impressionnant de jouer avec Piccoli ?

Piccoli n'est pas causant sur un tournage. On n'a pas échangé un mot. On n'a jamais dîné avec lui tous les deux ensemble ni même avec d'autres gens. J'espère que ça ne se sent pas dans le film. Quand on tournait une scène loin de la caméra à vingt mètres de l'équipe, il ne me parlait jamais.

Piccoli est quelqu'un qui a décidé de se protéger sur les tournages, il ne se rend pas disponible. Il exécute tout mais il n'entame jamais une discussion, ce qui est ce que Bertrand aime, et c'est assez paniquant. Il est très mytérieux et entretient son mystère. Mais il est capable de sortir de lui-même et de dire à quelqu'un « vous êtes formidable ou c'est formidable ». Il délire sur son rapport avec Tavernier.

Quelle est, pour vous, la leçon de cette collaboration ?

La grande aventure de ce film c'est d'une part que c'est le meilleur film de Bertrand Tavernier. J'en suis sûre et je ne suis pas la seule à le penser. D'autre part, le film l'a ébranlé parce que nous l'avons forcé, nous les deux femmes — et pas seulement parce que nous sommes des femmes mais que nous sommes celles-là — à sortir de lui des trucs qu'il n'a pas l'habitude de sortir. Et je crois qu'il s'est livré plus directement que dans ces autres films. Il parle de lui à la première personne. Je savais que c'était quelqu'un qui avait tendance à se dissimuler et j'ai pris le parti de le pousser à bout.

DES ENFANTS GATES

Je voulais le côté fiévreux et qu'elle s'éloigne de lui et reste très peu couverte. C'est venu après une très longue discussion, cela n'a pas été fait à la légère. Je ne voulais pas jouer sur le charme, je ne crois pas que ce soit misogyne ou voyeur.

Elle risque sa peau tout à coup et c'est grave. Je crois que, de la façon qu'elle a de dire les choses, être nue lui donne un ton moins installé. Ça la met au bord de quelque chose de dur, de violent. On avait répété la scène avec elle proche de Piccoli et c'était moins charnel. On a revu le texte, on en a coupé une partie et c'est seulement au tournage, à la trouvaille d'être loin l'un de l'autre et elle nue, avec un truc à la hâte, que la scène a commencé à fonctionner.

Et le texte du « petit couteau » de Colo Tavernier à la fin du film, on a un petit peu l'impression qu'il est beau mais qu'il ne colle pas tout à fait ?

On peut le prendre comme un poème métaphorique, mais je trouve que sentimentalement, il colle à l'atmosphère. C'est un texte écrit par ma femme à partir d'un truc dit par mon fils quand il avait cinq ans. Ça rend le désespoir d'Anne à la fin du film, sans que ça en soit une illustration. C'était une sorte de radiographie de ce qu'on dit dans le film sur les immeubles, sur les enfants qui ne pouvaient pas parler, sur l'état d'esprit du film. Ce n'est pas intellectuel du tout. Cela forme comme des conseils que donnerait la société aux gens pour s'habituer, alors qu'on a vu un personnage qui refuse de s'habituer. Cela se rapporte à quelque chose qui me fait très peur, la mort. Cela me hante dans tous mes films et il y a toujours quelque chose sur le suicide. C'est une réponse à mon angoisse et à celle d'Anne. C'est plutôt une illustration poétique du film, dans la mesure où un poème peut être l'illustration d'un sentiment.

Assez désespéré ?

Oui, assez désespéré. A tel point que j'avais rajouté Arlette Bonnard disant « Est-ce que tu ne trouves pas ça trop désespéré ? » et je l'ai coupé parce que je trouvais cela trop appuyé.

Et c'est pourquoi j'ai mis la phrase d'un poète que j'aime beaucoup, un poème d'une ligne intitulé « pour Gabrielle » qui est à la fois une prolongation du « petit couteau » et une réponse « Si je meurs un jour, que ce soit comme il m'est arrivé d'aimer »...

Propos recueillis en trois fois, aux mois de juillet et août 1977, par Claire CLOUZOT

LE DISCOURS ET LE COMMENTAIRE

BERTRAND TAVERNIER APRES QUATRE FILMS

par Gilles CEBE

« Tout regard critique porté sur une action politique se révèle passionnant », écrivait en 1964 Bertrand Tavernier à propos de MAIN BASSE SUR LA VILLE (1). Sans doute ne prévoyait-il pas alors la tournure que prendrait sa future carrière de cinéaste, pas plus qu'il n'envisageait le contenu strictement politique de ses films à venir. Regard critique porté sur une action politique, le cinéma de Tavernier rejoint donc celui d'un Rosi, qui disait : « Le prétexte pour faire un nouveau film, on le trouve toujours, mais, en réalité, on ne cesse à chaque fois de proposer le même discours » (2). Affirmation essentielle, qui cerne au plus juste toute authentique création. « C'est comme si, partant d'un simple fait divers, je faisais un grand travelling arrière pour découvrir les ressorts cachés de toute une époque » (3), précisait Tavernier après LE JUGE ET L'ASSASSIN, et ce « grand travelling arrière pour découvrir les ressorts cachés de toute une époque » dépasse en fait le point de vue synchronique d'un seul film et se prolonge dans une perspective diachronique à travers l'œuvre entier, en tant que mise à jour des rouages d'une société immobile et fidèle à elle-même depuis plus de deux cent cinquante ans, malgré quelques aménagements des apparences. Tout ceci s'articule autour d'une démarche rigoureusement dialectique : d'une part, parole est donnée à cette société par l'intermédiaire de codes, de signes (opinions, affiches, livres, chansons, journaux) qui échafaudent un système de références socio-historiques ; d'autre part, le cinéaste éclaire ce discours d'un point de vue politique et valorise sa signification réelle. C'est de la mise en relation du discours et de son commentaire que naît la réflexion synthétique du cinéaste sous la forme d'œuvres à la fois politiques et polémiques, et « où la polémique se déroule à un niveau quotidien » (4), c'est-à-dire au nôtre, quelle que soit l'époque du récit envisagé (Régence, III[e] ou V[e] République).

I

C'est Saint-Simon qui, dans ses « Mémoires », affirme son mépris pour la monarchie des « garçons de boutique » inaugurée par Mazarin puis prolongée par Colbert et l'abbé Dubois. Voilà bien le goût pour la tradition d'une société qui se complaît dans son refus de la mobilité sociale : n'est-ce point le duc de Bourbon qui, dans OUE LA FETE COMMENCE, vitupère contre le roturier Corneille ? Ainsi donc, envisagée selon une stricte chronologie historique, l'œuvre de Tavernier met d'abord en scène une société fortement hiérarchisée dont toute la puissance repose sur un pouvoir (d'abord d'essence aristocratique, puis bourgeoise) soucieux de ses intérêts de caste.

Ce que Tavernier nous donne donc d'abord à voir dans OUE LA FETE COMMENCE, c'est la colère passagère de l'aristocratie, qui comprend malgré tout où sont ses intérêts. Classe encore dominante bien que menacée par la bourgeoisie, capable de renoncer à son absolutisme féodal et qui d'ailleurs, le moment venu, saura évoluer et changer d'aspect (5), voire même (et quoi qu'il lui en coûte) passer les rênes du pouvoir aux « garçons de boutique ». Sans doute la blessure restera-t-elle vive au cœur de l'aristocratie, ainsi qu'en témoigne le mépris condescendant du procureur de Villedieu pour le juge Rousseau. Ceci dit, la noblesse sait très bien que le pouvoir ressemble à quelque château de cartes : à peine reprendrait-elle ses atouts qu'aussitôt l'édifice s'écroulerait. Hors de la classe dominante, point de salut, et c'est cet esprit de caste qui sauve tout pouvoir réactionnaire. « Derrière les actes du Régent, on sent poindre l'esprit de 89, mais en même temps on a affaire à un homme issu d'une certaine classe, d'une certaine culture, qui voit certes plus clair que les autres autour de lui, mais qui n'arrive tout de même pas à se dégager de ses origines », précisait Bertrand Tavernier à propos de Philippe d'Orléans (6). Celui-ci suit en fait le sillon bien tracé d'une société dont les règles ont été énoncées par d'autres que lui mais qu'il fait malgré tout respecter. Aussi, lorsqu'il use d'un ton affectueux pour évoquer cette « poignée de nobles cabochards » qu'il voudrait sauver de la mort, c'est Dubois, roturier symboliquement relégué vers la fin du film à sa place de domestique (comme si le Régent lui faisait payer sa lucidité), qui le rappelle à l'ordre en précisant : « S'ils n'avaient pas été nobles, vous ne les auriez pas même remarqués. » Ne faut-il point voir aussi dans cette phrase le trait de vengeance d'une bourgeoisie trop longtemps tenue en laisse ? Querelle intestine et d'aucune conséquence pour le peuple, que résument très bien les curieux rapports de haine sourde entretenus par le Régent et son ministre ; au-delà d'une simple animosité personnelle, le ressentiment que nourrit le noble à l'égard du roturier (qu'il traite de bedeau et dont les souffrances suscitent sa raillerie :

(1) In « Présence du Cinéma », n° 20, mars-avril 1964, page 52.

(2) In Michel Ciment, « Le Dossier Rosi », Stock, 1976, page 153.

(3) Entretien avec Claude Beylie, in « Ecran 76 », n° 46, avril 1976, page 51.

(4) Entretien avec Jacques Demeure et Paul-Louis Thirard, in « Positif », n° 156, février 1974, page 48.

(5) Voir ce qu'en dit Léonardo Sciascia (dont les préoccupations d'artiste et de citoyen rejoignent aussi bien celles d'un Rosi que d'un Tavernier) dans LES POIGNARDEURS (Les Lettres Nouvelles / Maurice Nadeau, 1977, p. 52) lorsqu'il évoque « la disposition caractéristique de (l'aristocratie) de tout changer, et jusqu'à elle-même, pour ne rien changer, et elle-même moins que tout ».

(6) Entretien avec Guy Braucourt, in « Ecran 75 », n° 36, mai 1975, page 63.

« Il y a des moments où j'aime vous voir souffrir ») trahit toute la rancœur d'une classe d'ores et déjà mise à l'écart, mais qui l'acceptera au nom de l'ordre social. Le fait qu'il répugne à voir couler le sang, mette fin aux dragonnades ou ordonne qu'un noble soit roué n'empêche cependant pas le Régent de très bien savoir où se trouve son camp. La leçon qu'il tire de l'échec du marquis de Pontcallec (qui n'a pu rallier les paysans à sa cause) affirme d'ailleurs sa lucidité : « La misère ne peut faire d'un paysan le frère d'un noble. »

II

Si donc « la misère ne peut faire d'un paysan le frère d'un noble », quels rapports entretient le peuple avec le pouvoir ? On devine que la hiérarchisation prend ici un caractère encore plus rigide. Si noblesse et bourgeoisie se font bonne figure par pur intérêt, le peuple apparaît au contraire totalement ignoré par la classe dominante. « On voit que vous ne connaissez pas les vrais pauvres. Vous habitez trop loin de la grand-route », dit Bouvier au juge Rousseau, tandis qu'il précise plus loin, dans une lettre à son amie Louise : « Il (le juge) n'a pas vécu comme moi dans une famille de douze enfants où on se bat contre la faim pour se raccrocher à la vie. » De fait, et dès OUE LA FETE COMMENCE, la classe dominante ignore le peuple au sens le plus fort du mot, c'est-à-dire qu'elle ne sait pas le reconnaître, que chacun de ses éléments lui apparaît comme transparent, invisible ; Michel Sineux a raison de remarquer (7) que lors de la présentation par le juge de Rose à sa mère, celle-ci ne voit pas l'ouvrière « pour des motifs sociaux autant qu'œdipiens ». Si d'ailleurs le juge choisit une amie dans le peuple, sans doute est-ce pour mieux affirmer sa domination bourgeoise.

Séparée en compartiments aux cloisons rigoureusement étanches, la société bourgeoise de la IIIe République ne saurait tolérer la moindre mobilité sociale. Lors de la réunion publique en faveur du juge Rousseau, à la fin du film, un paysan entre et se dirige vers les chaises où sont assis les invités bourgeois, mais un gendarme lui fait signe de rester en arrière, debout, en deçà d'une barrière toute symbolique. Le peuple doit demeurer à son rang de domestique, derrière le maître, et ne peut affirmer son existence que par la révolte ou le vol, c'est-à-dire lorsqu'il met le système en péril. Tout ceci apparaît déjà dans OUE LA FETE COMMENCE, à travers le mouvement de mépris du marquis de Pontcallec pour une hypothétique « République des paysans » en Bretagne ou le laquais pendu pour « vol domestique ». Aujourd'hui encore, dans DES ENFANTS GATES, s'affirme cette hiérarchisation à travers un dessin d'enfant : au restaurant, réservé, dit l'enfant; « aux gens de la princesse », répond le self réservé au peuple. Ceci exprime sans doute l'inconscient collectif des classes modestes de la Ve République, mais se prolonge par ailleurs dans les revendications des locataires. « Au propriétaire tout lui est permis, à nous rien », dit un membre du comité et, de fait, le propriétaire affirme sa collusion avec le patronat (lorsque Joffroy est implicitement menacé de licenciement) et le pouvoir (« C'est nous qui décidons, c'est nous qui faisons la loi », dit Mouchot). Ceci dit, à l'Ancien Régime qui veut voir pendu un médiocre voleur, répond le machiavélisme de la société industrielle, qui préfère le paternalisme et la manipulation à la répression brutale. Ainsi toute la fascination de Bouvier pour « son » juge repose-t-elle sur « le fait que pour la première fois, un être intelligent lui parle, qu'un être d'une autre classe s'intéresse à lui » (8).

(7) In « Positif », nº 180, avril 1976, page 76.
(8) Entretien avec Claude Beylie (loc. cit.).

OUE LA FETE COMMENCE

III

Paternalisme, tromperie, manipulation qui s'appuient d'abord sur la connaissance. « Un être plus intelligent », dit Bertrand Tavernier à propos du juge, mais ne s'agit-il pas d'un être instruit plutôt qu'intelligent, un être rompu à toutes les subtilités de la société bourgeoise dont il connaît bien les règles pour participer à leur application, sinon à leur élaboration. Oui possède la connaissance, possède du même coup le pouvoir ou, à tout le moins, peut l'acquérir. C'est ainsi que la classe dominante exploitera la crédulité du peuple : afin de soulever les paysans (et de pouvoir les utiliser), le marquis de Pontcallec accuse à tort un colporteur tué par lui d'avoir cherché à voler des enfants pour le compte du Régent (QUE LA FETE COMMENCE) ; au cours de l'instruction du procès, le juge dit à Bouvier, pour le mettre en confiance et l'amener à avouer ses crimes : « On ne guillotine pas un fou » (LE JUGE ET L'ASSASSIN) ; enfin, malgré son attitude sympathique, le commissaire Guiboud n'hésite pas à espionner l'horloger à l'aide de tables d'écoute (L'HORLOGER DE SAINT-PAUL). Tout est donc fait pour que le peuple soit dupé. Et Tavernier montre bien que cette manipulation participe d'un vaste plan soigneusement élaboré par une classe dominante qui entretient des complicités dans toutes les institutions : éducation, clergé, justice, médecine, presse.

Longtemps laissée aux soins des bons pères de l'église, l'école constitue la pierre angulaire de l'édifice social : « L'école d'aujourd'hui sera la société de demain », disait en substance Zola. La collusion entre clergé et éducation apparaît donc fondamentale lorsqu'il s'agit de modeler l'esprit des jeunes générations selon des schémas soigneusement préétablis. Non seulement sous l'Ancien Régime, mais sous toute espèce de gouvernement où il est fait bon marché de la justice sociale, le christianisme et ses représentants temporels servent de caution morale. Il faut donc d'abord limiter l'éducation aux couches aisées de la population, qui peuvent payer, puis, après la gratuité de l'enseignement (dont la seule idée scandalise l'abbé Grattelard dans QUE LA FETE COMMENCE), l'aménager, censurer tels auteurs, falsifier l'histoire ou, plus franchement, combattre l'école publique. Ainsi, au début du JUGE ET L'ASSASSIN, la liste des livres distribués en prix dans les écoles communales scandalise-t-elle le clergé : « Les chansons du communard Jean-Baptiste Clément, "L'Insurgé" de Jules Vallès, les romans de Zola, "Les Misérables" de Victor Hugo », énumère un curé effrayé par des ouvrages qui pourraient ouvrir les yeux du peuple. Et, lorsque le même prêtre s'écrie : « L'école sans Dieu, c'est l'école contre Dieu. C'est la porte ouverte aux scandales », et qu'il ajoute : « Mes frères, il faut nous battre... et nous nous battrons », ce n'est ni Dieu ni le christianisme qu'il défend, mais un système féodal que 89 a tenté d'abolir à travers une Révolution que l'histoire officielle récupère en la travestissant. Ainsi, dans la leçon qu'apprend le frère de Rose, Robespierre apparaît-il comme « un monstre altéré de sang qui a fait régner la terreur par la guillotine », ce qui permet au juge (porte-parole de l'idéologie bourgeoise) de surenchérir et de parler « d'un des plus grands criminels de l'histoire ». C'est ici donc que le clergé affirme sa complicité avec le pouvoir. Garant de bonne éducation et de droiture sociale, il surveille déjà les brebis galeuses du peuple et les remet dans le droit chemin : pour le procureur de Villedieu, c'est par le baptême que son boy indochinois devient civilisé, d'autant que le curé n'hésite pas à trahir le sacro-saint secret de la confession pour mieux protéger l'ordre établi (« ... il se confessait, précise de Villedieu, et le curé me tenait au courant de ses progrès. ») Cette collusion entre clergé et pouvoir n'échappe d'ailleurs pas à Bouvier, qui lance au Supérieur des maristes : « Vous n'êtes bon qu'à excommunier ceux qui manifestent le 1er mai !... Curés de riches ! » Et, plus loin : « Ceux qui nous gouvernent sont des canailles et des curés. » Curés de riches ayant partie liée avec le pouvoir et surtout les puissances financières, nous le savons depuis QUE LA FETE COMMENCE, où les ecclésiastiques affirment leur force. Outre Dubois, la Cour pullule de soutanes qui évoquent déjà les manœuvres politiques et guerrières des jésuites en Amérique. Mais c'est à la suite des menaces du Régent (qui veut dépouiller l'église de ses terres pour les donner aux paysans) qu'un dignitaire de l'église menace de « déstabiliser » le régime par des manœuvres financières puisque, ainsi qu'il le dit lui-même, l'église représente « le pilier de la banque, c'est-à-dire de l'Etat ». C'est Law (et, à travers lui, le Régent) qui est visé, et non seulement par le clergé, mais par la frange la plus réactionnaire de la noblesse qui envoie ses capitaux en Suisse. Simple avertissement bien sûr (encore une fois, les loups ne se mangent pas entre eux et Law rembourse les nobles, mais pas le peuple), mais qui témoigne du pouvoir temporel de l'Eglise.

Si, avec le début du XXe siècle et les éclats anticléricaux d'Emile Combes, l'Eglise se sépare de l'Etat (tout en sachant cependant, comme l'aristocratie, où sont ses intérêts), la Justice s'affirme au contraire comme le plus solide pilier du pouvoir et obéit à la raison d'Etat, sinon à des intérêts de classe. Ainsi, dès la Régence et QUE LA FETE COMMENCE, les juges invisibles du marquis de Pontcallec (« Il est dit que je ne verrai pas mes juges », remarque-t-il) le condamnent pour servir de basses manœuvres politiques et surtout pour éviter toute remise en cause du système. Jamais en effet la Justice juge ce qui devrait être jugé. Ceci évoque tout naturellement, à la suite du JUGE ET L'ASSASSIN, le procès Zola et la fameuse phrase : « La question ne sera pas posée » ; c'est aussi, partiellement, le sujet de L'HORLOGER DE SAINT-PAUL. Toute la partie juridique du film s'articule autour de la politisation du procès : « Je ne voulais pas que ce soit toujours les mêmes qui s'en sortent », dit le fils Descombes, exprimant maladroitement sa révolte en termes de classe. Plutôt donc que de transformer un fait divers en geste politique, la Justice préférerait juger un crime passionnel. Refusant d'entrer dans ce jeu, le jeune homme paiera cher : « Ils ont jugé Bernard comme un terroriste, commente le communiste Antoine, mais ils ont tout fait pour que le procès ne devienne pas vraiment politique. »

En fait, justifiant son geste par la phrase que nous avons citée plus haut, le fils Descombes

dénonce une justice de classe. Ainsi le pouvoir s'assure-t-il une autoprotection : Razon, le flic d'usine abattu par le jeune homme, protège le système par des moyens illégaux mais se sait assuré d'une totale impunité : « Un jour, explique une ouvrière, dans un piquet de grève, il a foncé avec sa voiture. Il y a eu deux filles blessées... Et naturellement, l'enquête n'a pas abouti. » Au contraire, lorsqu'il s'agit d'éléments dits subversifs, la justice s'empresse d'appliquer la loi, sans laisser à quiconque le temps de s'expliquer : les juges de L'HORLOGER DE SAINT-PAUL ne permettent pas à l'accusé de s'exprimer et le communiste Antoine se voit couper la parole. Comme l'a dit Tavernier lui-même après LE JUGE ET L'ASSASSIN : « Le juge n'oublie pas que Bouvier est d'une classe inférieure. S'il avait eu à juger un fils de bourgeois, les rapports auraient été radicalement différents » (9). Aussi, le procureur de Villedieu peut-il prophétiser sans risque, à propos de Bouvier face à ses juges : « Je pense (...) qu'on ne le laissera pas parler. »

Juges invisibles, accusés muets, voilà bien l'image de la justice que stigmatise Bertrand Tavernier de film en film. Mais la justice elle-même s'assure le soutien de la médecine dont le cinéaste montre bien, avec LE JUGE ET L'ASSASSIN, tout le caractère répressif. « Je n'ai jamais été déçu par la servilité du corps médical à notre endroit », avoue le procureur de Villedieu et lorsque le juge s'exclame, à propos de Bouvier : « Pourvu que les médecins ne le croient pas fou », il répond : « C'est un pauvre. Il n'a aucune chance. » Justice et médecine participent donc d'un même pouvoir (et Bouvier ne s'y trompe pas, qui voit dans la médecine une autre forme du patronat : « Les médecins, c'est comme les riches qui exploitent l'ouvrier ») et représentent deux formes de savoir : le jargon procédurier de l'une et le vocabulaire scientifique de l'autre les isolent du peuple.

Ceci se retrouve aussi dans DES ENFANTS GATES, où le décompte des charges apparaît « incompréhensible » aux yeux d'Anne, ce qui permet au propriétaire (qui utilise un langage juridique et abscons dans la rédaction des baux) de duper les locataires. Ainsi bouclons-nous la boucle : c'est bien l'absence de connaissance du peuple qui favorise son exploitation.

IV

Si, dans QUE LA FETE COMMENCE, les pauvres meurent en masse parce qu'ils ne savent pas lire, il appert dans LE JUGE ET L'ASSASSIN que le peuple a appris à lire. « C'est une conquête de la liberté de pouvoir lire le journal », dit Bouvier et, de fait, la présence et le poids de la presse s'affirment à travers l'œuvre de Bertrand Tavernier. Ceci dit, le cinéaste montre bien que cette presse ne sert en fait qu'à tromper le peuple de la plus subtile manière. Savoir lire est une chose, mais encore faut-il avoir quelque chose à lire, et surtout quelque chose qui ne provienne pas de la classe dominante. Car, dès LE JUGE ET L'ASSASSIN, la bourgeoisie utilise la presse à son profit et manipule ce que le peuple lit. Lorsque Bouvier affiche sur un mur de sa cellule la « une » du « Progrès », il sait très bien que cette presse qu'il respecte infiniment (comme conquête de la liberté) l'a surnommé « l'Eventreur du Sud-Est » et préfère l'information « énorme » à l'information exacte, selon une éthique qui se prolonge encore dans DES ENFANTS GATES, lorsque le cinéaste Bernard cite cette phrase d'Emilien Amaury : « L'information ne doit pas être exacte, elle doit être énorme. » Tout le problème est là : non plus considéré comme une masse servile (comme dans QUE LA FETE COMMENCE), mais simple-

(9) Entretien avec Claude Beylie (loc. cit.).

LE JUGE ET L'ASSASSIN

ment comme une masse sans cervelle, le peuple doit être gavé de faits divers mélodramatiques, matraqué, aliéné, anesthésié. Dans une scène inédite de L'HORLOGER DE SAINT-PAUL (scène écrite mais non retenue au tournage), le personnage d'Edouard définissait ainsi la presse française : « On ne va pas se mettre à parler des flics d'usine dans les journaux.

Ce serait déshonorant et contraire à la fière devise de la Grande Presse Française : "Du sexe, du sang, du tiercé". » Même constante dans l'inconscience politique de la presse dans DES ENFANTS GATES, lorsqu'un locataire déclare : « On a beaucoup de mal à intéresser la presse, même de gauche. » Ce que la presse doit donc faire, c'est jeter en pâture à une population aliénée le fait divers sanglant qu'elle attend : « ... les carcasses de fauteuils (de voiture), c'est payant, ça fait pleurer les chaumières », dit, dans L'HORLOGER DE SAINT-PAUL, le journaliste Costes qui se vante par ailleurs d'appartenir à un journal qui s'adresse à un million de lecteurs. S'adresser à des millions de gens, c'est aussi l'argument avancé par Janine Boitard, journaliste de la presse parlée, lorsqu'elle demande à l'horloger d'enregistrer un message destiné à son fils : « Il faut qu'il se rende à la police, précise-t-elle, tout de suite, avant qu'il ne soit trop tard. ». Douce, sympathique, compréhensive (c'est Clotilde Joano qui tient le rôle), elle inspire confiance ; mais en fait, elle cherche moins à comprendre le drame du fils Descombes qu'à préserver l'ordre avec subtilité. C'est à cet instant précis que les médias, falsifiant la réalité, faisant passer l'assassin pour le gauchiste qu'il n'est pas, montrent le rôle peut ragoûtant qu'ils peuvent être amenés à jouer, celui d'auxiliaire de la police, ainsi que l'exprime l'horloger lorsqu'il évoque avec amertume son appel radiodiffusé : « ... si la police me l'avait demandé, je l'aurais pas fait, et puis, c'était quand même la police. »

C'est donc la classe dominante qui décide de ce que le peuple lira et de la façon dont les événements lui seront présentés (10). Ceci est tout à fait net lorsque le journaliste Costes évoque le grand-oncle de l'horloger qui faisait de la contrebande d'allumettes : « ... ce brave contrebandier mérite notre sympathie. Un hors-la-loi, c'est passionnant, pour un gamin, c'est folklorique. » On voit bien comme la classe dominante jette au peuple quelques héros (du temps passé, bien sûr), dont les exploits lui servent de soupape de sécurité ; n'est-ce pas d'ailleurs aux aventures de Lazarillo de Tormes qu'eut recours Dutacq lorsqu'il lança dans son journal le premier roman-feuilleton, au beau milieu du siècle dernier (époque d'industrialisation où s'affirme la lutte des classes) ? Ce genre de personnage héroïque ne peut d'ailleurs intéresser qu'un gamin (c'est bien ce que dit le journaliste) et, de fait, c'est toujours en enfant assisté que la classe dominante traite le peuple. Ainsi donc l'opinion publique dépend-elle entièrement de la bourgeoisie, et lorsque Costes dit à l'horloger à propos de son fils : « C'est aujourd'hui que les gens s'intéressent à lui. Ils se font une opinion », il sait très bien que c'est en fait lui, journaliste implicitement aux ordres du pouvoir, qui va fabriquer cette opinion de toutes pièces. On comprend donc bien que, se sentant menacé d'une manière ou d'une autre, le pouvoir fasse naître parfois par l'intermédiaire des médias un climat de peur destiné à renforcer sa puissance.

V

Lorsque le journaliste Costes offre à ses lecteurs l'image d'un fauteuil de voiture carbonisé, c'est pour provoquer en eux une peur de propriétaires petits-bourgeois. « Pourquoi pas ma voiture ? », doivent-ils penser alors. « C'est bon pour vous, la voiture incendiée », dit le commissaire Guiboud au journaliste, qui réplique : « Evidemment... Et c'est ça qui va les rendre antipathiques. » Placée au centre de la vie contemporaine, la voiture (et toutes ses connotations : le week-end, la promenade du dimanche, les vacances) joue le rôle que lui a attribué la classe dominante. Non seulement garante de la « normalité » de l'individu (c'est-à-dire de sa bonne intégration à la société bourgeoise et de son manque de conscience politique : à la fin de DES ENFANTS GATES, plutôt que de se réunir en comité, la majorité des locataires partent en week-end. « C'est la civilisation de la poutre apparente et de l'autoroute », ironise un locataire), elle est l'essence même de cette « normalité » et en pose les limites : « Tuer un bonhomme, ils avaient peut-être des raisons, dit un homme de la rue, mais brûler sa voiture, alors là... » Si donc tuer un homme participe encore du jeu social et de ses règles (le crime se justifie par rapport à la loi), brûler une voiture équivaut à transgresser les vrais interdits et ne peut se justifier que par rapport à une inexplicable « anormalité ». Dès l'instant où un hors-la-loi menace le pouvoir (même de la façon la plus obscure qui soit, et le fils Descombes n'est certes pas ce qu'il est convenu d'appeler un « grand criminel »), celui-ci suscite dans le peuple (devenu public béat) un phénomène de peur. « Vous avez mis le public en appétit. Il ne faut pas le priver de la mise à mort », dit le procureur de Villedieu au juge Rousseau, et nous saurons plus loin qu'ils étaient plus de soixante-dix mille à être venu voir mourir Bouvier, soixante-dix mille personnes largement excitées par les journaux et qui criaient : « A mort ! » Ainsi donc, par la tromperie et la manipulation, la classe dominante est parvenue à gagner le peuple à ses idées. Ce qui n'était encore que l'apanage de la bourgeoisie au XIX• siècle devient aussi celui des classes moyennes et populaires aujourd'hui. A la réflexion du professeur Degueldre (11) dans LE JUGE ET L'ASSASSIN (« Si on ne guillotinait pas tous ces "anormaux", ce serait le bordel... »), répond l'opinion de l'homme de la rue dans une scène coupée de L'HORLOGER DE SAINT-PAUL : « ... les fous, c'est comme les assassins, il y en a déjà trop. Qu'on leur coupe la tête. (...) La peine de mort et le service militaire, c'est les deux piliers de la société. » Politiquement et socialement castré par la classe dominante, le peuple a peur et recourt à des autorités de substitution (guillo-

(10) Voir l'autodafé par l'armée des livres de Zola (« Les sous-officiers des régiments en garnison dans notre ville ont décidé de nettoyer leur bibliothèque des livres de Zola et de brûler ses œuvres », extrait du journal « La Partie », cité par Armand Lanoux, in « Bonjour, Monsieur Zola », Hachette, 1962, p. 340) que montre Bertrand Tavernier en arrière-plan d'une scène du JUGE ET L'ASSASSIN.

(11) Degueldre, c'est aussi le nom du patron de la suicidée dans DES ENFANTS GATES.

tine et discipline militaire), non sans chercher à connaître parfois (et sans risque) le grand frisson du Mal (ainsi lorsque des petits-bourgeois viennent admirer et prendre des photos de la voiture carbonisée de Razon). En fait, cette grande peur d'un peuple devenu bien pensant ne lui appartient pas en propre et n'est que l'amplification d'une peur bourgeoise qui donne au pouvoir de la classe dominante une assise populaire. Il s'agit donc de trouver un bouc émissaire qui jouera le rôle d'agent cathartique et que les médias monteront en épingle. « La chambre de l'assassin ! », s'exclame le journaliste, sachant très bien l'effet qu'aura sur les lecteurs une photo de la chambre du fils Descombes, devenu l'assassin archétypique et monstrueux. Ceci se retrouve de même dans LE JUGE ET L'ASSASSIN, avec la complainte du chanteur des rues qui véhicule le discours de la classe dominante :

« Bouvier est bien de cette engeance
De trimardeur, de chemineaux (...),
Anarchistes et marginaux. (...)
On le voit hanter les hameaux
Cachant toujours sous son chapeau
Son regard aux lueurs étranges. »

Etrange, précise le Larousse, c'est-à-dire « contraire à l'usage, à l'ordre, au bon sens ». On voit ce que cela recouvre et le bouc émissaire sera choisi parmi les marginaux, ceux qui transgressent les normes sociales et dont la classe dominante exploitera l'aspect subversif (12). Transgresser les normes sociales, dans LE JUGE ET L'ASSASSIN, c'est fréquenter l'école publique (qui, selon un prêtre, favorise « l'accroissement des crimes commis par les jeunes ») ou refuser de suivre le chemin tracé par la société bien-pensante et courir le risque de se voir traiter de criminel, d'anarchiste ou d'asocial (13). « Révolté contre la société, il effraie par ses théories anarchistes », est-il dit de Bouvier, qui sera moins jugé comme assassin que comme élément subversif d'une société bourgeoise qui doit implacablement éliminer ses déchets pour survivre. « Bouvier appartient au vagabondage, au désordre, à l'anarchie. C'est un destructeur. Il faut l'éliminer », commente le procureur de Villedieu qui, du même coup, place à nouveau le débat sur le terrain de la lutte des classes. Lorsque le juge Rousseau évoque les quatre cent mille chemineaux qui vagabondent à travers la France, il sait très bien que cette masse asociale représente une force subversive qu'il s'agit de neutraliser le plus vite possible. Lui qui ne fait pas de politique mais se bat **seulement** pour l'ordre et la société souhaite donc une répression accrue contre le vagabondage, qu'il confond très symptomatiquement avec les luttes ouvrières : « On punit les ouvriers en grève, on ne punit pas assez les vagabonds. Pour éviter d'autres Bouvier, il faut des lois répressives, des peines de prison beaucoup plus importantes contre les chemineaux, ces parasites qui ne songent qu'à deux choses : satisfaire leur faim et leur plaisir sexuel. »

VI

« Satisfaire leur faim et leur plaisir sexuel », dit le juge à propos des chemineaux. Car c'est aussi sur le plan de la sexualité et de sa répression que s'affirme le pouvoir de la bourgeoisie : « Des fabriqueuses !... C'est un mot qui, pour beaucoup, veut dire putain ! », s'exclame le juge dont le puritanisme s'affirme de

(12) « Et si c'était un riche ? », demande Bouvier à deux gendarmes. Mais, à tort ou à raison, la société bourgeoise a déjà son coupable.

(13) Ceci rejoint la mythologie américaine où l'Indien joue ce rôle de bouc émissaire parce qu'il apparaît différent, « autre ». D'ailleurs, le pouvoir érotique de l'Indien imaginé par les blancs se retrouve investi de la même façon chez les marginaux du XIX^e^ siècle. Sur cette question nous reviendrons plus loin.

DES ENFANTS GATES (tournage)

nouveau lorsqu'il envoie le frère de Rose acheter un gâteau (n'importe quel gâteau, sauf un baba au rhum : « Pas d'alcool dans la maison »).

« Chez l'homme, l'instabilité et la plasticité de l'excès des pulsions sexuelles sont une menace constante pour ses normes sociales », écrit Helmut Schelsky (14) et, conséquemment, Bouvier présente le désordre d'une sexualité incontrôlée ; d'ailleurs, c'est cette absence de contrôle qui apparaît scandaleuse aux yeux de la bourgeoisie : « Il n'y a qu'une loi, dit le juge, c'est de réfréner ses instincts quand ils sont mauvais. » Plus loin, il reprend le même thème en lui adjoignant la connotation sociale mise en évidence par Schelsky : « Nous avons tous des tentations. Nous y résistons... sinon que deviendrait la société ? » Ce refoulement tient donc lieu de base à la morale de la société bourgeoise et justifie son pouvoir : « Etant donné que le sacrifice de la satisfaction des instincts s'impose à la conscience collective, (...) toute forme radicale d'ascétisme confère à ceux qui s'y soumettent une **autorité sociale** par rapport aux autres couches sociales, restées esclaves de leurs instincts » (15). Bien que le refoulement bourgeois ne soit pas une forme **tout à fait radicale** d'ascétisme, l'autorité de la classe dominante passe par la respectabilité, c'est-à-dire la **bonne tenue** en toute occasion, et principalement en matière de sexualité. C'est aussi pourquoi, dans DES ENFANTS GATES, Anne pose sa révolte non seulement en termes politiques mais aussi en termes de jouissance et de liberté sexuelles.

Prévoyante et toujours soucieuse de ses intérêts, la bourgeoisie propose un exutoire au désordre sexuel à travers le bordel : « Il fallait aller au bordel », dit le juge à Bouvier. Et, de fait, le bordel représente une sexualité soigneusement ordonnée par la classe dominante qui en tire son profit : on se souvient que l'abbé Dubois empochait déjà les bénéfices du bordel de la Fillon. Ceci dit, le bordel pas plus que le reste n'échappe à la hiérarchie. Lorsque le juge reproche à Bouvier de ne pas s'être défoulé au bordel, il sait que celui-ci n'est pas fait pour le peuple (16). Et l'on se souvient par ailleurs qu'entre les filles de la Fillon et les prostituées fréquentées par le marquis de Pontcallec dans les bouges parisiens, il y a un fossé aussi large qu'entre le peuple et l'aristocratie. « Vous avez de beaux petits culs, dit Bouvier à des collégiennes, mais c'est les bourgeois qui en profiteront », ces bourgeois qui précisément investissent une partie de leurs craintes sociales dans la sexualité, supposée pervertie, du prolétariat. Nous évoquions plus haut le fantasme érotique que représente l'Indien dans la mythologie américaine où ses soi-disant méfaits sexuels « flatte le désir enfoui qu'a le mâle blanc de violer la femme (ici, par personne interposée) tandis que publiquement il condamne hautement cet acte de sauvagerie » (17). Il nous semble bien que le marginal du XIX[e] siècle joue ce rôle de « sauvage » et met à jour les inhibitions de la bourgeoisie.

A force de côtoyer un assassin à la sexualité débridée qu'il estime malsaine, le juge ne peut plus résister à ses propres pulsions sexuelles et prend Rose par derrière, ce qui, à ses yeux, représente une régression animale. « Ce qu'il y a de pire, c'est d'en avoir honte », commente d'ailleurs Rose après l'acte.

VII

On a souvent reproché à Bertrand Tavernier les « chromos soviétiques » (19) qui terminent ses films. Peut-être est-ce en fait mal voir. Que Tavernier en appelle à l'utopie est une chose, qu'il n'en appelle **qu'à elle** en est une autre, que l'observation attentive de ses œuvres dément formellement. Sans doute Tavernier évoque-t-il souvent une prise de conscience du peuple : lorsque les paysans bretons refusent de suivre un meneur d'une autre classe (le marquis de Pontcallec dans QUE LA FETE COMMENCE) ; lorsque Rose s'oppose au juge à propos des fabriqueuses qu'il traite de putains (« ... des ouvrières qui travaillent douze heures par jour pour deux francs par jour et sept jours par semaine ») ; lorsque le communiste Antoine explose à la fin de L'HORLOGER DE SAINT-PAUL (« J'aurais voulu leur dire que quand on arrive plus à respirer, on finit par casser les vitres ») ; mais cette prise de conscience s'est engluée dans « ce climat de lâcheté, cette espèce de confort satisfait que l'on entretient par tous les moyens », et que dénonce Antoine, toujours lui. N'est-ce point aussi à ce « confort satisfait » que s'attaque Anne dans DES ENFANTS GATES lorsqu'elle déplore le refus de la politisation de la lutte des locataires ou reproche à Bernard ses « problèmes de riche » et le compromis sur lequel s'achève son dernier film et s'est bâtie sa vie (20) ? Sans doute d'ailleurs DES ENFANTS GATES apporte-t-il une conclusion à la tétralogie politique de Bertrand Tavernier. Si les locataires prennent conscience de l'exploitation dont ils sont l'objet (« Il était temps qu'on fasse quelque chose », est-il dit), si le cinéaste rompt son isolement de bourgeois égoïste, il ne faut pas oublier pour autant la phrase épinglée sur un mur de son appartement : « Savoir se libérer n'est rien. L'important c'est de savoir être libre. »

« Nos parents ne savaient ni lire ni écrire
On les traitait de brutes
Ils acceptaient l'affront »,

chante-t-on à la fin du JUGE ET L'ASSASSIN, mais ce qui est en fait essentiel pour le peuple, c'est moins de savoir lire que de savoir écrire (et parler), c'est-à-dire de prendre la parole et de la garder. C'est alors de l'histoire du petit garçon au couteau qui clôt DES ENFANTS GATES que peut naître la conclusion de Bertrand Tavernier : avec le couteau, il faut tailler son crayon et non se suicider, ne pas se décourager si la mine casse plusieurs fois, mais régler la pression de la main sur le crayon, c'est-à-dire continuer la lutte.

G. C.

---

(14) Helmut Schelsky, « Sociologie de la sexualité », collection Idées, Gallimard, 1966, page 168.

(15) Schelsky, ibid. page 173.

(16) Voir « La Maison Tellier » de Maupassant (archétype du bordel façon XIX[e] siècle), où le bordel reconduit les structures de la société bourgeoise.

(17) Leslie Fiedler, « Le Retour du Peau-Rouge », Seuil, 1971, page 87.

(18) L'œuvre de Zola (souvent nommé dans LE JUGE ET L'ASSASSIN) témoigne aussi de ces diverses formes de sexualité. Il serait d'ailleurs intéressant de chercher ce que Tavernier doit à l'auteur de « Germinal ».

(19) Emmanuel Le Roy Ladurie, in « Positif », n° 189, janvier 1977, page 10.

(20) C'est le même compromis que reproche Serge Reggiani à Michel Piccoli (toujours lui) dans VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES, de Claude Sautet.

UNE JOURNEE PARTICULIERE

UNA GIORNATA PARTICOLARE

Italie-Canada (1977)

Réalisation : **Ettore Scola.**

Scénario et dialogues : **Ruggero Maccari** et **Ettore Scola**, avec la collaboration de **Maurizio Costanzo.** Images : **Pasqualino De Santis** (Technicolor - Procédé spécial C.D.A.). Décors . **Luciano Ricceri.** Costumes : **Enrico Sabbatini.** Montage : **Raimondo Crociani.** Son : **Carlo Palmieri** et **Jean-Michel Rouard.** Musique : **Armando Trovaioli.** Production : **Carlo Ponti** pour **Compagnia Cinematografica** (Rome), **Champion S.P.A.** (Rome) et **Canafox-Films Inc.** (Montréal).

Interprétation : **Sophia Loren** (Antonietta), **Marcello Mastroianni** (Gabriele), **John Vernon** (Emanuele), **Françoise Berd** (la concierge), **Nicole Magny** (fille d'officier), **Patrizia Basso** (Romana), **Tiziano De Persio** (Arnaldo), **Maurizio De Paolantonio** (Fabio), **Antonio Garibaldi** (Littorio), **Vittorio Guerrieri** (Umberto), **Alessandra Mussolini** (Maria Luisa).

105 minutes.

Inutile de revenir sur le scandale du festival de Cannes qui a refusé à Ettore Scola le prix de la mise en scène (non attribué d'ailleurs) pour UNE JOURNEE PARTICULIERE, alors que ce même prix lui a été décerné l'an dernier dans ce même festival pour un film dont toute la faiblesse tenait précisément à son *absence* de mise en scène (AFFREUX, SALES ET MECHANTS). Ceci ne serait qu'une péripétie tout à fait négligeable (compte tenu de ce que les prix, mentions et autres hochets n'intéressent guère les cinéphiles) si UNE JOURNEE PARTICULIERE n'affirmait la maturité d'un cinéaste important. Que Scola témoigne désormais d'une totale maîtrise formelle, UNE JOURNEE PARTICULIERE le prouve à l'envie, aussi bien dans l'utilisation à contre-emploi de deux vedettes aussi stéréotypées que Sophia Loren et Marcello Mastroianni que dans la rigoureuse élégance d'une mise en scène sans complaisance ni effet facile qui fait définitivement oublier tout ce que le scénario (au demeurant lui aussi très rigoureux, dans son refus de toute dramatisation arbitraire) pouvait avoir de théâtral. C'est de la réunion de ces qualités jusqu'ici éparses que naît un film exemplaire, quasi parfait, d'une très grande richesse tout à la fois formelle et thématique.

Film clos, sphérique, refermé sur lui-même dans le déroulement de sa fiction, UNE JOURNEE PARTICULIERE s'ouvre sur un court montage d'actualités qui relatent la visite de Hitler à Rome en mai 1938. Mise en scène, jeu des apparences, costumes, participent du grand cérémonial fasciste ; aux images s'ajoute le commentaire oral qui se prolonge tout au long du film et évoque « la magnifique réalité de l'Italie fasciste ». Par une subtile construction dialectique, Scola subvertit la réalité qu'il transforme en pantalonnade (et la référence obligatoire au Chaplin du DICTATEUR lors de l'accueil de Hitler par Mussolini renforce encore ce retournement) et confie à des comédiens d'aujourd'hui une fiction qui démasque la propagande d'hier. Opposant ainsi deux sortes de discours (le discours officiel et le discours réel), Scola donne l'image la plus juste qui soit de tout pouvoir dictatorial. Ici, la représentation commande la vie quotidienne : à travers une famille italienne moyenne, Scola utilise l'illusion de la parade pour mieux cerner la quotidienneté du fascisme. Que peut bien espérer cette Antonietta, épouse soumise et mère de famille nombreuse, sinon dépasser la médiocrité à laquelle se limite son existence ? Et le fascisme lui donne la possibilité de ce dépassement par son caractère magique qui provoque en elle un bouleversement d'ordre mystique (après avoir croisé Mussolini, elle se retrouve enceinte ; elle confectionne avec des boutons un portrait du Duce, véritable image pieuse, et tient à jour un album où sont consignés les préceptes du fascisme à la manière d'un catéchisme). Laissée pour compte mais magnifiée à travers sa « mission » de gardienne du foyer, Antonietta sent craquer quelques-unes des certitudes qu'elle s'est créées (et qu'on a créées pour elle) à l'instant où elle rencontre un autre laissé pour compte. Rien ne sera cependant remis en question à l'issue de cette « journée particulière » car Scola ne cherche pas à mettre en scène des caractères positifs et anti-fascistes. Si Gabriele apparaît ici davantage menacé par le pouvoir, c'est moins pour anti-fascisme *militant* que pour homosexualité. Pas vraiment intellectuel mais plus cultivé qu'Antonietta, il n'assume pas sa différence et avoue avoir cherché à la dissimuler derrière les apparences ; en essayant d'adhérer au parti fasciste, en se faisant « remarquer » avec une amie, il s'est lui aussi abandonné à la représentation ; fondamentalement, son attitude n'est pas différente de celle d'Antonietta : tous deux vivent sur les marges du fascisme mais ne s'y opposent pas. « On se soumet toujours à la mentalité des autres, même quand elle est mauvaise »,

ENTRETIEN AVEC ETTORE SCOLA

Le thème de UNA GIORNATA PARTICOLARE pourrait également se situer de nos jours ; pourquoi avez-vous choisi de placer votre récit pendant la période fasciste ?

Les raisons sont les suivantes. A l'origine, ce fut ma première idée, j'avais pensé faire un film sur la condition de la femme et de l'homosexuel aujourd'hui, deux conditions qui selon moi ont de nombreux points de contact avec les rapports inter-personnels dans la société. L'idée était donc de faire une histoire moderne de deux solitudes qui se rencontrent ; puis j'ai pensé que peut-être l'histoire pouvait être encore plus exemplaire et plus utile si cet isolement, si cette répression, étaient représentés non d'une manière seulement psychologique, subtile, souterraine comme cela se produit aujourd'hui, mais vraiment d'une manière apte à montrer fortement l'aberration de cet isolement. L'aberration peut justement se produire sous une dictature qui a naturellement des instruments de répression plus directs, plus violents, plus immédiats, mais qui selon moi ont la même matrice et ont finalement le même pouvoir que les systèmes de mise à l'écart actuels. Même si nous vivons dans une société démocratique, même si nous vivons dans un cercle restreint « d'intellectuels » qui appartiennent à une classe exquise comme la classe bourgeoise, il arrive toujours un moment où l'individu différent apparaît comme différent et est traité en tant que tel. Il suffit de prendre l'exemple de Pasolini pour comprendre les réactions de notre société. On dirait maintenant que Pasolini est mort depuis trente ou quarante ans, c'est un fait enterré dont on ne parle plus. Et même quand on en parla, tous les moyens de communication, la télévision mais aussi la presse, ont présenté cette mort non comme celle du plus grand poète que nous ayons eu — l'unique écrivain non provincial que nous ayons eu — mais comme la mort d'un pédéraste qui avait eu ce qu'il méritait quand il allait chercher ce qu'ensuite il a trouvé. Le cas de Pasolini est la démonstration de ce que dans une société qui a évolué, qui est progressiste, qui est composée de forts éléments de gauche, peuvent se reproduire quand même certains mécanismes de mise à l'écart, de prévention, de malentendu et de préjugés moraux. Donc ce discours, déplacé dans le temps, situé sous une dictature, devenait, il me semble, plus exemplaire, plus clair pour tous. De plus, de cette manière apparaissait le fait le plus grave à mon avis : au moins en ce domaine, même avec la chute du fascisme, un type de fascisme personnel est demeuré présent dans la société d'aujourd'hui. Ainsi, si je n'avais pas situé l'histoire sous le fascisme, ce fait ne serait pas apparu : il n'y aurait eu qu'une donnée moderne, actuelle, alors qu'au contraire il s'agit d'une attitude de pur fascisme.

J'ai aussi choisi cette époque parce que je conserve une mémoire directe de la journée pendant laquelle se passe le film : je suis allé à la Via dei Fori Imperiali, j'étais « Fils de la louve », j'ai défilé devant Hitler. J'avais six ans et demi et je me souviens de tout : la fierté, la joie de ce jour, et aussi le martellement de la propagande qu'il y avait eu. Ce martellement a été présent pendant toutes les années du fascisme, mais ce jour de mai 1938 ce fut vraiment l'apothéose de cette rhétorique, de ce bombardement auquel on ne pouvait pas échapper. Et de cela est né ce troisième personnage qu'il y a dans le film et qui est la radio.

Dans le film, il me semble que la présence du fascisme se fait sentir de deux manières, par la radio mais aussi par la concierge.

Oui, bien sûr. C'est un fait historique que les concierges des immeubles -- les concierges sont une institution très italienne, je remarque Gabriele et, de fait, l'un comme l'autre cherchent (ou ont cherché) à s'incorporer à la masse, à se conformer au code en vigueur. Etre conforme, voilà bien l'idéal à atteindre : « un homme aussi convenable ne peut être anti-fasciste », dit naïvement Antonietta à la concierge.

Toute l'intelligence de Scola a précisément été de mettre en scène une « journée *particulière* » dans la vie de deux êtres *ordinaires*. Sans rien remettre en question (la mère de famille reprendra son train-train quotidien et l'homosexuel se laisse poliment arrêter par des policiers eux-mêmes très polis), les deux protagonistes masquent d'abord leur misère (lui, lorsqu'il cache son revolver ; elle, lorsqu'elle tire un paravent devant le lit défait ou dissimule un accroc à son bas) pour s'abandonner ensuite à une amertume passagère qui trahit des fêlures dans « la magnifique réalité de l'Italie fasciste ». Et, singulièrement, ce n'est pas l'homosexuel qui hurle le plus fort sa détresse profonde (même lorsqu'il énumère les différentes façons de nommer un homosexuel) ; c'est au contraire le discours de la « gardienne du foyer » qui, sans hausser le ton, dénonce les trompeuses apparences de la société fasciste. Victime du « machisme » ambiant (non seulement celui de son mari, mais aussi celui de ses garçons dont l'un affirme déjà sa virilité en se dessinant une ombre de moustache) et du respect pour une mère que l'on méprise par ailleurs, Antonietta souffre aussi de son ignorance. « Une ignorante, on la méprise, il n'y a pas de respect », dit-elle en sachant très bien que l'émancipation passe par le savoir (c'est le sujet de PADRE PADRONE). Sans doute est-ce pour cela que sa révolte d'un jour ira plus loin que celle de Gabriele ; tandis que l'homosexuel n'a jamais pu tout à fait accepter le fascisme (en dépit de ses compromis), Antonietta passe d'une adoration mystique pour le Duce à une amère lucidité : aussi n'hésite-t-elle pas à battre en brèche l'idéologie fasciste en trompant son mari, le père de ses enfants et le soldat de l'empire, avec un « décadent ».

Reste la radio ; mais ce troisième personnage est bicéphale : d'une part le commentaire du défilé de la Via Dei Fori Imperiali, de l'autre la concierge qui écoute ce commentaire et le prolonge en espionnant les locataires. C'est-à-dire, et ceci n'est pas négligeable : d'une part un fascisme théâtral aujourd'hui périmé, de l'autre une violence souterraine, toute en lâchetés à la petite semaine et qui commande l'attitude de chacun — qui commande à chacun de se soumettre à la mentalité générale, de devenir conforme. Et cette violence-là, ce fascisme qui n'ose pas dire son nom a survécu à l'autre fascisme, celui des rodomontades et des uniformes. Voilà aussi en quoi UNE JOURNEE PARTICULIERE est un film exemplaire.

Gilles CEBE

ne sais pas si en France on trouve quelque chose d'analogue — étaient vraiment devenues les informatrices du parti fasciste. L'Italien n'était pas et ne pouvait pas être antifasciste. A part quelques cas de personnes libres d'esprit, les vrais antifascistes de l'histoire, les hommes qui ont provoqué et qui ont fait la résistance, l'Italien moyen n'était pas antifasciste comme au fond, à l'intérieur de lui-même, il n'était pas fasciste. C'était surtout un fascisme d'apparat, d'extériorité ; certaines personnes étaient confortées par cet uniforme qui leur donnait une plus grande importance. Cependant, à l'intérieur des maisons, des immeubles, demeurait ce « murmure » ; l'Italien se plaisait à créer des plaisanteries sur le fascisme, à dire du mal du fascisme, à se plaindre du fascisme — toujours cette voie moyenne ! Les concierges étaient un peu les gardiennes de l'ordre. Elles empêchaient la circulation de certaines plaisanteries, de certaines histoires, de certaines lamentations : c'était des personnes fortement craintes. Je me souviens que dans mon immeuble — j'habitais place Vittorio — la concierge était très importante.

Dans l'immeuble vidé de ses occupants ne demeurent que les deux protagonistes et la concierge.

La concierge est vraiment la gardienne d'une cage dont on ne peut pas sortir. Au fond les deux protagonistes ne sortent pas parce que d'une certaine manière ils sont en punition. Ce sont les deux réprouvés, les deux « méchants » qui sont punis : dehors, c'est la joie, c'est la fête. Ils doivent rester dans la cellule d'isolement ; ils sont les deux personnes qui se sont trompées, l'un volontairement, avec sa nature et donc aussi avec sa conscience, l'autre involontairement avec son état de servante, d'esclave.

Le « confino » (résidence forcée) de Carbonia en Sardaigne était-il un confino spécial pour homosexuels ?

Non, mais beaucoup d'homosexuels ont été envoyés à Carbonia. Il est clair que l'homosexualité sous le fascisme n'existait pas, même pas comme concept. Le mot n'est jamais apparu sur un journal ; même sur le Popolo d'Italia *(organe du parti fasciste) on n'a jamais pu lire que quelqu'un était accusé d'homosexualité. Dans un pays comme l'Italie, l'homosexualité ne pouvait pas exister, et donc les homosexuels étaient des dissidents, des subversifs, c'était des gens qui avec leurs idées cherchaient à changer, à subvertir l'ordre établi : comme tels ils étaient mis à l'écart. Beaucoup d'homosexuels étaient indirectement accusés et éloignés de leur travail ; ils étaient envoyés à Carbonia où il y avait également d'autres subversifs non homosexuels.*

Gabriele (Marcello Mastroianni) n'est pas tant un antifasciste qu'un homme écarté pour ses mœurs sexuelles.

Gabriele aurait été vraiment un Italien moyen comme beaucoup d'autres personnes qui ont adhéré au parti fasciste pour avoir du travail, un emploi public. Il se serait peut-être contenté de penser que le Duce était un peu ridicule dans toutes ses manifestations, il aurait exercé lui aussi ce droit à la plainte, au murmure, mais de toute façon je crois qu'il ne se serait jamais imposé comme antifasciste, et cela soit par éducation, soit par faiblesse. Au contraire, il s'est trouvé dans une situation telle qu'il a été traité comme antifasciste à cause de sa nature particulière. Et cela arrivait à de nombreux homosexuels.

Dans ce type de société, la femme a une sexualité complètement refoulée, une sexualité qu'elle sublime d'une certaine façon en tombant amoureuse du Duce.

Le rôle de la femme aujourd'hui est encore subalterne. On peut imaginer ce que cela pouvait être sous le fascisme. Bien sûr, officiellement, la femme était proclamée « reine du foyer », « reine de la maison », « épouse et mère exemplaire », mais, de fait, pendant toute cette période elle a toujours été tenue éloignée de toutes les décisions de la vie nationale. Elle n'avait pas le droit de vote : ce n'est qu'à un certain moment que ce droit a été concédé par le Duce, mais seulement à certaines classes sociales déterminées et pour certaines occasions bien précises. Le devoir exclusif de la femme était de procréer parce que comme disait Mussolini : « La puissance est nombre. » Celui-ci établissait même des objectifs à atteindre : « Nous devons devenir 40 millions, nous devons devenir 45 millions. » Le sexe était tendu vers la seule procréation et vers l'exaltation continue du « mâle », non seulement au niveau familial mais aussi au niveau national de la virilité italique. Cela provoquait donc des misères conjugales sexuelles considérables. Le mâle en tant que tel, en tant que roi de la famille, pouvait naturellement s'exprimer en dehors de la maison : de là le développement des maisons de tolérance. Un homme ne devait pas cacher cela ; mieux même le fait d'aller dans les maisons de tolérance faisait partie de sa virilité, de son exaltation personnelle en tant que mâle. Le sexe à la maison était quelque chose de rapide, d'humiliant, d'absolument non satisfaisant pour la femme. De plus, c'était un problème ignoré. Depuis quelques années on a commencé à parler du problème, à favoriser une réflexion, à débattre de la question ; au contraire, sous le fascisme, c'était impossible. Le mot même de sexe était rarement employé — et là nous retrouvons le discours sur l'ordre moral — parce que parler de sexe était en fin de compte quelque chose d'immoral. La femme vivait donc sa misère sexuelle de manière isolée, chacune dans sa maison, sans contacts avec les autres femmes. Chacune vivait personnellement ce drame intime et elle le sublimait d'une certaine façon avec le Duce. Ce Duce, ce mâle qui était le premier mâle d'Italie, était un peu l'amant de toutes, un amant officiel, un amant dont on pouvait ne pas avoir honte. C'était une espèce d'adultère à la lumière du soleil qui pouvait s'exprimer avec franchise même dans le rapport conjugal ; c'était l'amant légitime. De fait, dans le film, il y a ce panneau fait de boutons qui représente le visage du Duce : même cela c'était une constante commune. J'ai trouvé dans un livre une liste impressionnante de broderies à l'image du Duce, image brodée sur les coussins, sur les couvre-lits, incisée dans le cuir, taillée dans le bois. Ces vestales, chacune dans sa maison, chacune isolée de l'autre, sans aucune possibilité de communication, se dédiaient à cet amour finalement presque infantile, presque un peu comme une revanche vis-à-vis du mari, le mari « coq », le mari qui sortait, qui allait dans les bordels, qui pouvait avoir les femmes qu'il voulait. Il y avait cette revanche : « Moi j'aime et je suis aimée par le premier mâle d'Italie. » Le premier mâle d'Italie déclarait qu'il les aimait toutes. Il y avait d'ailleurs, en dehors de cela, toute la légende sur le Duce « amateur » infatigable qui chaque jour possédait une femme différente.

Propos recueillis et traduits de l'italien par Jean A. Gili.

HARLAN COUNTY U.S.A.

U.S.A. (1976)

Réalisation : **Barbara Kopple.**

Réalisatrice associée : **Anne Lewis.** Images : **Hart Perry, Kevin Keating, Phil Parmet, Flip McCarthy, Tom Hurwitz.** Montagne : **Nancy Baker.** Son : **Barbara Kopple.** Musique et chansons : **Merle Travis, Nimrod Workman, Sarah Gunnings, Hazel Dickens, Florence Reese, David Morris, Country Cookin, Roscoe Holcomb, Wade Ward.** Production : **Barbara Kopple.** Distribution : **N.E.F. Diffusion.**

103 minutes.

ENTRETIEN AVEC BARBARA KOPPLE

— Comment avez-vous débuté dans le cinéma ?

— J'ai commencé à travailler dans le cinéma en 1968, chez les frères Maysles (1), comme bonne à tout faire en quelque sorte : balayage, corvée de café, etc. Puis il m'ont acceptée comme aide-monteuse et j'en ai profité pour regarder comment on construisait un récit, comment on travaillait sur le son. On me laissait m'exercer sur des bouts de son pendant que les autres alluient déjeuner. J'ai appris le son de cette manière, par la pratique, mais je me suis vite fatiguée à rester assise dans une pièce. Et puis un jour l'occasion s'est présentée de travailler sur le terrain dans une équipe formée de représentants des minorités nationales : l'opérateur était porto-ricain et ils voulaient une femme pour le son. J'ai depuis lors travaillé comme preneuse de son pendant plusieurs années. Je n'ai fréquenté aucune école de cinéma et c'est la première fois, pour HARLAN COUNTY que je réalise moi-même.

— De quel budget avez-vous disposé ?

— Il a été très difficile de rassembler un budget : nous avons bénéficié de l'aide de fondations culturelles, de groupes militants, de diverses églises, de mécènes privés. J'ai commencé à filmer en août 1972, j'avais 26 ans, j'étais allée au Kentucky pour suivre la campagne du mouvement

(1) Figures importantes, avec Richard Leacock, du « cinéma vérité » américain des années 60 (Ndlr).

Les Etats-Unis possèdent une longue tradition de « cinéma direct » qui, plus qu'une plate-forme analytique, constitue une vivante radioscopie des différentes couches de populations américaines à des périodes déterminées de leur histoire. Des cinéastes comme Richard Leacock, D.A. Pennebaker, les frères Maysles (avec qui Barbara Kopple a travaillé) ou plus récemment Frederick Wiseman se sont toujours efforcés de produire un travail « objectif » sur les maladies sociales de leur pays. HARLAN COUNTY U.S.A. se situe donc tout à fait dans cette optique faite de rigueur, de spontanéité et de contacts humains étroits avec les sujets du drame ; en un mot, aucun projet « politique » antérieur au tournage n'a orienté la démarche de la réalisatrice.

En 1973 une violente grève de mineurs éclate à Brookside, comté de Harlan, Kentucky, à la suite de la décision des travailleurs de s'affilier à un syndicat (l'U.M.W.A.), initiative peu appréciée par leurs patrons, les dirigeants de « l'Eastover Mining », qui refusent de signer le contrat de convention collective, d'où quatorze mois d'hostilités et de violences. Barbara Kopple qui avait commencé à tourner un documentaire sur la vie des mineurs apprend qu'une lutte serrée s'est engagée à Harlan, elle s'y rend et elle partage pendant de très longs mois l'existence des grévistes, investissant sa présence physique et son savoir technique dans ce mouvement d'éveil d'une collectivité. Ce qui aurait pu n'être qu'un reportage devient, par l'intégration d'éléments vifs de la culture populaire (« Country-Music »), de témoignages saisissants de vieux mineurs silicosés et de « stock-shots » d'une précédente grève particulièrement sanglante, celle de 1930, une véritable mozaïque humaine d'une contrée ravagée corps et âme par les exigences du Grand Capital. A la base, aucun discours politique, aucun savoir importé, ne vient coller ses schémas au contexte social particulier de cette manifestation. Tout se désigne, tout prend forme et sens au fur et à mesure que les événements progressent, que les piquets de grève s'organisent, que les « jaunes » agressent les ouvriers, que les femmes, filles ou épouses de mineurs, rentrent dans la phase active du combat. La présence matérielle de Barbara Kopple, signalée par ses questions lucides, par l'apparition dans le champ visuel des micros, par les images hallucinantes du contremaître tirant sur les manifestants et par la caméra (second œil de la réalisatrice) qui vacille et brouille sa visibilité, signe que la jeune femme vient d'être attaquée, donne aux événements une puissance et une dynamique rarement atteintes au cinéma.

Nous avons dit au début de cet article que l'Amérique possédait une longue expérience pratique du cinéma direct, c'est vrai, mais rares sont les films qui ont nécessité de la part de leurs réalisateurs trois ans de vie étroite avec leurs « sujets d'étude » ; un exemple cependant, à l'autre bout du monde, au Japon, rejoint le travail de Barbara Kopple, il s'agit des films élaborés depuis dix ans par le « Collectif Ogawa » : ETE A NARITA, LA CITADELLE, LE CHANT DE LA BETE HUMAINE, qui s'est installé dans cette région et qui lutte avec la population pour s'opposer à la construction d'un aéroport devant exproprier les habitants.

A Harlan County, les mineurs vivent comme des serfs de l'époque féodale, leurs poumons sont ravagés par l'anthracose, leurs corps subissent les violences des gardes patronaux, mais toute cette misère se trouve retranscrite dans leurs chants, véritables messages oraux d'une prise de conscience progressive et vivante. Barbara Kopple, grâce à l'effet médiateur et catalyseur de ses appareils de prise de vue et de son, a contribué à organiser, à donner un sens, une historicité à cette grève qui se termine, après l'assassinat d'un ouvrier, par la victoire des travailleurs.

HARLAN COUNTY U.S.A. est l'exemple type du film dans lequel les réalisateurs, les techniciens, se sont mis au service des gens qu'ils filmaient, écoutant leurs paroles, saisissant leurs gestes, participant à leur combat, sans jamais imposer de modèle « militant » déjà préexistant, ni d'a priori politiques issus de pratiques antérieures : c'est donc un document social exemplaire qui restitue le pouls d'une région, de ses luttes et de ses espoirs, sans paternalisme ni dogmatisme.

Raphaël BASSAN

Miners for Democracy *qui venait de déclencher la grève parce que les patrons leur refusaient le droit d'adhérer au syndicat des* United Mine Workers. *La presse américaine n'en parlait pas. C'est en voyant les premiers développements de l'action des mineurs que j'ai décidé de filmer. Le film m'a pris quatre ans de travail, dont trois ans sur place, mais je n'ai pas été témoin des événements les plus graves, comme le meurtre du mineur. J'ai tourné cinquante heures de film : je vais donner tout le matériel que je n'ai pas utilisé à l'Université de West Virginia pour constituer une archive que les mineurs et les autres pourront consulter. Le montage, nous l'avons fait collectivement, avec de nombreuses discussions politiques entre nous, des discussions très efficaces sur la conception du film. Nous avons travaillé très durement pour être prêts à temps pour le festival de New York 1976 : je n'avais pas d'argent pour faire des projections et je voulais que le public et les critiques voient le film. Le festival l'a accepté et nous avons eu des réactions très vivantes : des mineurs sont venus. En général, l'accueil a été magnifique : les critiques ont presque toutes été formidables dans la presse.*

— L'Oscar que vous avez reçu en 1977 vous a beaucoup aidée ?

— Certainement. Quand je faisais le film, je n'ai jamais imaginé qu'il aurait une telle diffusion : je pensais que mes amis, les mineurs, les syndicats, les cinéphiles le verraient, mais je n'imaginais pas qu'une distribution commerciale serait possible. Quand le film a reçu une « nomination » pour les Oscars, j'ai eu un choc, aussi parce que je ne l'espérais pas à cause des idées politiques du film. Quand nous avons reçu l'Oscar, j'ai pensé que c'était très important car cela signifiait pour moi que peut-être des gens se soucient de ce qui se passe aux Etats-Unis. C'est un film qui tente d'amener les gens à réfléchir sur ce qui se passe dans le pays, au Kentucky par exemple, où le Ku Klux Klan agit ouvertement contre les mineurs : la diffusion du film sur une large échelle a peut-être contribué à sauver la vie de ces mineurs. Plus de gens le voient, plus l'affaire est connue, plus la presse en parle : c'est très important. Le film est dès maintenant distribué dans cinquante villes et il sort chaque semaine dans de nouvelles salles. La fréquentation est forte. A New York, je suis allée dans les salles pour voir qui venait et pourquoi : ce sont toutes sortes de gens intéressés aux problèmes du travail, des jeunes, des Porto-Ricains, des Noirs, également des gens des classes moyennes, simplement curieux de la vie des mineurs. J'ai voyagé dans le pays pendant un mois et demi. C'est un film qui pousse les gens à prendre conscience et à parler : à San Francisco, j'ai répondu aux questions devant 800 à 1 000 personnes et les gens ont parlé de leur vie de manière très personnelle.

— Comment s'est passé le tournage ?

— Nous avons vécu avec les mineurs, nous logions chez eux : ils prenaient soin de nous, nous nourrissaient, nous protégeaient. Les jaunes ont essayé de nous faire peur : ils nous tueraient si nous sortions seuls la nuit. Nous étions armés : j'avais un 357 Magnum, un très gros revolver. Nous savions que la police ne nous protégerait pas : seuls nous protégeraient les mineurs rassemblés, qui se défendaient et nous avec. Les mineurs nous disaient que notre présence sur les piquets de grève, tous les matins, aidait à contenir la violence : tout de même un mineur a été tué et vers la fin les jaunes tiraient sur les maisons des mineurs.

— On est surpris de la franchise de certaines déclarations devant la caméra.

— Personne n'a refusé de nous parler, d'un côté comme de l'autre. Nous étions la plus petite part de leur problème : pour les mineurs, le problème était de vaincre, pour la Compagnie c'était d'intimider les mineurs pour que le syndicat ne réussisse pas à l'emporter. Les mineurs luttaient pour de meilleures conditions de vie : l'industrie charbonnière est la plus dangereuse (difficiles conditions de travail, accidents, électrocutions, humidité, bruit, pollution de l'air) et les salaires sont faibles, les patrons se soucient plus de la production que de la vie des gens. Au début, les mineurs n'étaient pas très syndicalisés. En 1973, les mineurs de Brookside ont adhéré aux United Mine Workers. La Compagnie a refusé et a engagé des nervis qui se sont mis à tirer à la carabine sur les grévistes pour les intimider. Les femmes ont également participé aux piquets de grève. Un mineur a été tué par un contremaître qui est sorti libre du tribunal : le juge était un « collabo » de la Compagnie, laquelle contrôlait la justice et la presse. Après la grève, le K.K.K. est arrivé dans le comté de Harlan et a tenté d'intimider tous ceux qui avaient des idées progressistes.

— Vous avez projeté le film aux mineurs ?

— Oui. Lors de la première projection, les mineurs ont dû monter la garde en armes devant la salle. Les réactions ont été très vives : les gens criaient contre les briseurs de grève, pleuraient pendant l'enterrement du mineur tué. On a amené en ambulance un malade des poumons pour qu'il puisse voir le film avant de mourir...

Propos recueillis
par Marcel MARTIN.

PADRE PADRONE

Le nouveau film des frères Taviani constitue indéniablement une petite révolution dans leur manière habituelle : le fait qu'ils aient travaillé cette fois (et pour la première fois) pour la télévision explique sans nul doute ce changement de style, encore que cette circonstance d'abord économique puisse ne pas sembler déterminante au regard d'un fait beaucoup plus profond et beaucoup plus significatif.

Pour la première fois en effet les auteurs font ici le récit d'une victoire alors que leurs films précédents rapportaient plutôt des échecs individuels ou des défaites collectives : LES SUBVERSIFS, SOUS LE SIGNE DU SCORPION, SAINT MICHEL AVAIT UN COQ, ALLONSANFAN, pour ne citer que les plus typiques (ceux qu'ils ont signés seuls), suscitent la prise de conscience du spectateur à travers la chronique amère d'une impossible

ENTRETIEN AVEC LES FRERES TAVIANI

Après ALLONSANFAN, comment avez-vous choisi de réaliser un film assez différent de votre expérience précédente ?

Paolo. — *La possibilité de coaguler les désirs, les thèmes, que nous avions en tête, s'est présentée à nous quand nous avons lu ce fait divers : un berger analphabète, ayant vécu jusqu'à vingt ans séparé du monde au sommet de la montagne, devenu presque muet, s'était mis à étudier et finit diplômé en linguistique. Cette information nous a tout de suite rendus curieux, avant même de lire le livre de Gavino Ledda* (1), *parce que nous nous sommes dit : quelle chose étrange que pour se rebeller cet homme ait choisi la linguistique alors qu'il aurait pu choisir tant d'autres matières ; c'est-à-dire quelqu'un qui a vécu dans le silence et qui, comme rébellion, comme révolte contre le monde, comme moyen d'affirmation personnelle, utilise l'instrument son, l'instrument communication. C'est si vrai que Ledda est devenu professeur de linguistique. En un certain sens, nous l'avons senti frère, parce que nous aussi pour parler, pour dire ce que nous pensons, pour vivre, pour donner un sens à notre existence, nous avons choisi l'instrument de la communication. Chose étrange, cet épisode qui était l'autobiographie d'un berger devenait également notre propre autobiographie, aujourd'hui. Nous nous sommes mis immédiatement à travailler sur ce projet et nous avons lu le livre dès sa parution.*

Vittorio. — *A l'improviste, ce qui a apporté la réponse, ou au moins un élément de réponse à nos interrogations, c'est cette histoire de Gavino Ledda, non pas tellement le livre que la vie de Gavino Ledda. Ensuite, quand nous avons lu le livre, nous avons eu une double réaction, d'une part un sentiment d'adhésion comme lecteur, comme lecteur littéraire (le livre a son achèvement et dans ce sens-là, c'est un des plus beaux livres que nous ayons lu ces dernières années), d'autre part un sentiment de répulsion parce que le livre, précisément parce qu'il était assez achevé dans sa forme littéraire, était conclu et d'une cer-*

(1) Gavino Ledda, « Padre padrone : l'educazione di un pastore ». Traduction française : Gallimard, 1977.

utopie, alors que PADRE PADRONE est le récit d'une victoire, d'une utopie réalisée, le cas d'un berger sarde illettré devenu professeur de linguistique et auteur du livre autobiographique dont s'inspire le film.

Gavino Ledda a remporté cette victoire sur lui-même et sur les circonstances : à force de volonté, il a réussi à échapper à l'engrenage de la misère et de l'exploitation. Il n'a pas six ans lorsque son père le retire de l'école : il a besoin de lui pour garder les moutons. « L'école est obligatoire, » dit l'institutrice — « La pauvreté aussi, » rétorque le père. Voilà le gamin seul dans la montagne, travaillant durement pour son père-patron, jusqu'à l'âge de vingt ans : la révolte qui gronde en lui est brutalement réprimée par le père, à qui il lancera un jour : « Tu n'as fait que deux choses dans la vie : obéir d'abord, commander ensuite ! » Entre son père et lui, les relations familiales s'expriment en rapports de force brutale : le père semble persuadé qu'il dispose du droit de vie et de mort sur les siens, le fils réplique parfois par la violence aux agressions paternelles ; parabole terrible et frappante sur l'aliénation puisque le fils et le père sont victimes des mêmes exploiteurs, par exemple les revendeurs qui spéculent à la baisse sur le prix de l'huile d'olive à la production.

Tenté par l'émigration en Allemagne pour échapper à cette misère, Gavino ne peut partir parce que son père n'a pas signé les papiers nécessaires : il comprend qu'il doit apprendre à lire et à écrire s'il veut être son propre maître. L'engagement dans l'armée va être pour lui l'occasion d'apprendre, et d'abord l'italien car il est interdit de parler sarde au régiment, puis le latin et le grec, et de mener de brillantes études qui vont lui permettre de rentrer au village la tête haute et de tenir tête à son père, puis de faire sa « soumission » au chef de famille à l'issue d'une bagarre où il a eu le dessus.

Ce terrible « pater familias », Gavino le redoute et le respecte et il a indiscutablement pour lui une secrète admiration. Il apparaît lui-même au début du film, tel qu'il est aujourd'hui, à 36 ans, authentifiant ainsi les événements rapportés puis reparaissant au final pour certifier exacte « l'histoire dont ce film s'est inspiré avec la liberté nécessaire ». Et tandis que la caméra quitte le village avec lui dans un long et déchirant travelling arrière, il avoue sa tentation de se fixer sur le continent mais aussi le « calcul égoïste » qui le retient : « la peur que loin de ma tanière, de mes semblables, des odeurs, je ne redevienne muet. »

Car voilà la clé de sa révolte : la volonté de conquérir le droit à la parole et pour ce faire, tout d'abord, la parole elle-même. Conquête difficile, après vingt années de solitude et de silence. Quand il était enfant, son père lui a appris à écouter les bruits de la nuit : le chêne qui palpite dans le vent, le torrent derrière le bois, les pas du cheval du voisin « sur qui pèse une antique vengeance. » Séquence admirable : des feux de projecteurs trouent un instant l'épaisseur de la nuit pour nous faire voir ce que le père désigne à l'attention du gamin car il est bien vrai que, parfois, « *l'œil écoute* ». Oui, séquence admirable car elle symbolise la toute-puissance du cinéma de renverser les barrières des sens, sa capacité à mettre en œuvre la vaste symphonie audiovisuelle de l'univers.

Les réalisateurs ont déclaré que « le son est le protagoniste » de leur film. La bande sonore ne comporte aucune musique d'*atmosphère*, cette musique qui noie de ses effluves la plupart des films : seuls les bruits de la nature peuplent le silence qui oppresse Gavino. Et puis, par moments, éclatent de puissantes et superbes sonorités qui sont les seuls contacts que le gamin, puis l'adolescent, a avec le monde civilisé : les accents d'un accordéon (*La chauve-souris* de Johann Strauss), les chœurs d'une procession (chants populaires sardes et allemands), un concerto de Mozart entendu à la radio et qui signifie pour Gavino son accès définitif à la culture. Ces morceaux de musique sont d'abord pour lui le seul moyen de communication qu'il a avec le reste du monde ; c'est pourquoi ils retentissent avec une ampleur et une somptuosité qui n'ont rien à faire avec la vraisemblance matérielle ni avec la perspective sonore : ils sont comme des signaux qui percent et peuplent son

PADRE PADRONE
Italie (1977)

Réalisation : Paolo et Vittorio Taviani.

Scénario et dialogue : P. et V. Taviani, d'après le livre de Gavino Ledda « Padre padrone, l'educazione di un pastore » (traduction française chez Gallimard). Images (Eastmancolor) : Mario Masini. Décors : Giovanni Sbarra. Montage : Roberto Perpignani. Musique originale : Egisto Macchi. Production : Giuliani G. De Negri pour la RAI Televisione Italiana. Distribution : MK2 Diffusion.

Interprétation : Omero Antonutti (le père de Gavino), Saverio Marconi (Gavino à 20 ans), Marcella Michelangeli (la mère de Gavino), Fabrizio Forte (Gavino enfant), Marino Cenna (un berger), Nanni Moretti (Cesare), Stanko Molnar (Sebastiano).

111 minutes.

silence intérieur, des signaux venus d'ailleurs et qui l'appellent à sortir de son mutisme.

Cette conquête de la parole, les Taviani l'ont traduite cinématographiquement par un stupéfiant travail audiovisuel, par un brillant contrepoint son-image où les envols de l'imagination repoussent et nient les limites du réalisme. Entre les bruits naturels et les arabesques musicales, les bruits humains ont une place privilégiée : ainsi la tempête des halètements érotiques dans la séquence du coït universel, belle évocation de l'unanimisme du désir. Rarement un film a fait montre d'une telle sensualité plastique, dans la splendeur des images comme dans la somptuosité sonore. L'épanouissement de Gavino trouve sa transcription la plus frappante dans l'apothéose filmique : la *transparence* naturaliste des précédents films des Taviani fait place ici à un rigoureux et magistral travail d'élaboration et de composition ; et pourtant PADRE PADRONE, de toute évidence, est plus proche du documentaire que de la fiction traditionnelle car tout en interdisant toute adhésion naïve à l'*impression* de réalité (la présence de l'équipe de tournage dans l'image corrobore cette « distance ») il impose avec une force irrésistible le sentiment que nous avons de nous trouver devant la vérité des êtres et des choses.

Marcel MARTIN

taine manière il nous excluait. Arrivé à ce point, il a donc fallu décomposer le livre en ses matériaux constitutifs et faire se rencontrer et s'affronter ces matériaux qui viennent de la praxis de l'auteur avec les matériaux de notre vie, de notre poétique. Ce n'est pas par hasard si dans l'expérience de Gavino reviennent certains thèmes qui nous sont proches : le rapport entre l'homme seul et les autres, l'individu et la nature ; la communication comme moment fondamental pour entrer en rapport avec les autres et donc se connaître soi-même ; la réaffirmation que l'on ne peut pas raconter une histoire individuelle parce qu'une histoire individuelle ne peut pas exister comme telle. Il a donc fallu que s'affrontent les matériaux venus de l'expérience de Gavino Ledda, homme et auteur du livre, avec nos propres matériaux, et il a fallu les recomposer tous dans une œuvre différente qui a son langage, le langage audiovisuel. Quand nous disons langage, il est clair que nous ne parlons pas d'un fait formel selon une conception dépassée, mais langage comme manière d'être un homme parmi les autres hommes. Fonder à nouveau l'œuvre de Gavino à travers le langage signifiait la recomposer complètement. C'est si vrai que dans le film, à part cette donnée structurale, même au niveau le plus petit, le plus narratif, le plus lié à la structure, nous voyons certaines différences : le livre se déroule selon une progression horizontale, chronologique, anecdotique, morcellée, au contraire le film tend à une synthèse dramaturgique dans laquelle le temps et l'espace sont vraiment contractés en séquences-clés ; des personnages qui n'existent pas dans le livre, celui de la mère par exemple, assument au contraire dans le film une importance fondamentale. Gavino a été le premier à voir le film à Cinecittà. Avant que ne commence la projection, il a demandé du papier et un crayon parce qu'il voulait prendre des notes. Quand le film a commencé, j'ai vu qu'il a écrit une ligne après quoi il a tout jeté. Cette fois-là, la violence qu'il nous avait faite avec son langage littéraire, c'est nous maintenant qui lui faisions violence avec notre langage cinématographique. A part le fait que le film l'avait touché, Gavino a dit à la fin de la projection que le film était complètement différent de son livre mais qu'au fond il était aussi complètement identique.

Paolo. — *Toujours pour parler de cette projection, au moment où le père, après avoir battu l'enfant, le prend dans ses bras et que sur la bande son commence ce chœur, ce chant sarde, cette lamentation, cette déclamation de douleur dans laquelle sont également plongés père et fils, Gavino a pleuré. Nous avons réfléchi à cette réaction : dans le livre et encore aujourd'hui dans la vie, le rapport entre Gavino et son père est un rapport de violence dans lequel entre des éléments viscéraux très forts. Cette récupération du père qu'il y a dans le film — père et fils sont victimes de la même situation — n'existe pas dans le livre. Cela n'y est pas parce que la nécessité de détruire ce père était, et est encore tellement violente, que Gavino ne pouvait pas se permettre, dans sa structure narrative, de parler de ce problème et de l'affronter. Je pense donc qu'il a pleuré à ce moment-là parce qu'à l'improviste il a compris également la douleur du père. Il s'est revu enfant et soudain, avec des yeux détachés et passionnés, il a également revu l'autre, le père. Il a alors probablement compris que la douleur avait également touché son père. Et donc, pour Gavino, cette découverte est une acquisition en plus par rapport au monde qu'il a représenté dans son livre.*

Vittorio. — *Il faut penser aussi que dans la vie d'homme qui attend Gavino Ledda, cette découverte aura une incidence sur ses rapports avec son père, rapports qu'il vit encore, en tant que fils, comme une névrose. Il faut dire entre autres choses que le père est un grand personnage : les fils naissent des pères même si ensuite ils les détruisent. Comment a réagi le père de Gavino après que celui-ci se soit réalisé contre lui à travers la parole écrite ? Nous le savons parce que nous avons été convoqués par le père à une réunion*

familiale. Le père a réagi de deux manières selon moi très violentes et très subtiles, géniales même. D'un côté, il a dit que ce type de don, de qualité, n'appartiennent pas à Gavino : c'est Dieu qui les envoie et donc ils ne font pas partie du patrimoine éthique d'un personnage ; cela n'est donc pas quelque chose à mettre dans la balance en faveur de Gavino, ça ne lui appartient pas. Le père élimine donc toute la partie dans laquelle il est vaincu. De l'autre côté au contraire, en apparente contradiction avec lui-même, le jour de Pâques, il y a quelques mois, il a convoqué de nouveau toute la famille — cette fois-là nous n'y étions pas — et à la fin du repas, il a sorti un cahier dans lequel il écrit des poèmes. C'est-à-dire que s'il le veut, le père est comme le fils. Donc comme vous le voyez, le rapport entre les deux hommes continue à être extrêmement vivant et tendu.

Comment avez-vous senti la nécessité d'introduire Gavino Ledda lui-même au début et à la fin du film ?

Vittorio. — *C'est une question qui nous demande un effort de rationalisation a posteriori, une question qui nous met un peu dans l'embarras. On peut toutefois dire que l'élément fondamental est celui-ci : en lisant le livre on est frappé par le fait que* Padre padrone *parle d'un Gavino jusqu'à l'âge de vingt ans, d'un Gavino qui ne sait même pas parler, et ce personnage est raconté par le même Gavino aujourd'hui qui sait non seulement parler mais aussi écrire, représenter. Cela donne au livre un charme particulier : il y a une lecture mixte entre le fait existenciel et le fait littéraire. Dans le film, cet aspect n'y était pas parce qu'alors il aurait fallu que Gavino interprète lui-même son personnage. Dès lors que nous racontions l'histoire d'un livre dont le protagoniste vit encore, nous avons senti le besoin d'introduire Gavino. Au niveau documentaire, il fallait que Gavino Ledda apparaisse comme témoin au début du film et comme protagoniste à la fin. Si au début, c'est seulement un témoignage anthropologique au sens visuel du terme, à la fin au contraire, quand Gavino intervient, c'est pour nous un chapitre ultérieur du film, non une fermeture ou un commentaire. Gavino Ledda parle du nouvel élan dramatique de l'histoire, lui qui vit seul aujourd'hui à Siligo, lui qui continue à écrire dans une situation douloureuse et difficile. La chose fondamentale est que nous avions besoin de mettre dans le film la présence immédiate et directe du personnage homme. L'autre raison est que nous éprouvions le besoin — besoin que nous avons toujours — de distancer complètement le récit. La dernière apparition de Gavino porte en soi tous les signes du désagrément, parce que le spectateur arrivé à ce point du film est suffisamment impliqué par l'histoire pour que ce retour crée un choc désagréable. Je pense que c'est un choc de nature positive : cette distance prise vis-à-vis de l'histoire permet de la juger. En disant cela, nous mettons en évidence les motifs pour lesquels nous aimons le cinéma : le cinéma est aujourd'hui le langage le plus complexe que nous ayons à notre disposition ; le film peut être à la fois document et interprétation, donnée statistique, sociologique, et aussi hasard d'imagination. Il ne me semble pas qu'actuellement d'autres langages aient cette capacité.*

Le père est victime de l'idéologie dominante. Il impose aux autres un esclavage qui est à l'image de son propre esclavage.

Vittorio. — *Oui, en effet. Le père croit conquérir son identité en empruntant au pouvoir qui le tient esclave les formes de ce pouvoir même. En ce sens, c'est un être subalterne et victime.*

Paolo. — *Au fond, le père n'est que l'ombre de ce pouvoir. Il est la « mimesis » de certaines attitudes du pouvoir sans être le pouvoir. Et quand le fils, dans la dernière partie du film, lui révèle sa vérité, le père ne peut pas l'accepter parce que s'il l'acceptait, cela signifierait qu'il renierait toute son existence passée. Et c'est pour cela qu'il arrive à l'affrontement physique. Lorsqu'il découvre cette vérité, il la refuse immédiatement parce que l'identité que lui propose le fils correspond à un personnage qui non seulement le condamnerait lui-même mais condamnerait aussi toutes les générations précédentes.*

Vittorio. — *Sans s'en apercevoir, au fond, le père re-parcourt — plus dans le film il me semble que dans le livre — les étapes d'une structure économique précise, les étapes du capitalisme. D'abord il possède un tout petit capital et il le gère en travaillant, c'est un capital actif. Quand un autre propriétaire vient à disparaître tragiquement, il englobe le capital du défunt et renforce son petit patrimoine. Au lieu de gérer activement ce petit patrimoine, il le transforme en capital bancaire, en capital passif.*

Seul le fils peut faire découvrir au père cette situation de dépendance. En somme le fils devient père et vice-versa.

Vittorio. — *C'est exact. Au moment où le fils, désormais patron du code linguistique, l'utilise pour parler au père et lui propose avec les mots un miroir de lui-même, le père entend que la cloche de la séparation et du silence résonne pour lui : c'est l'instant le plus tragique parce que c'est l'instant où le père se connaît. Mais comme pour lui c'est trop tard, il refuse cette connaissance et arrive même à la violence pour nier. Cette connaissance se fixera au niveau du subconscient, comme une sensation à l'intérieur de laquelle s'enferme le père de façon tragique. Alors que Gavino, tout en étant subalterne par rapport au père, a dépassé la subalternité par l'autoconscience, le père ne veut pas faire ce pas : en ce sens, sa situation est encore plus tragique que celle de son fils.*

Paolo. — *Le père a une conscience très forte de sa propre intelligence ; en cela sa situation est encore plus difficile. Quand dans le final, le fils, en présence des frères, attaque son père et lui dit : « Tu t'es taillé la lèvre par fourberie, pour faire croire que je t'avais battu alors que ce n'est pas vrai. » Le père, qui est cet homme de grand tempérament qui a toujours résolu de manière parfois même géniale certains problèmes, a la force de confisquer la rébellion de Gavino mais il ne domine plus la situation. Il s'éloigne en riant et dit dans un dernier sursaut désespéré : « Mon cerveau trouvera encore des solutions. » Mais à la manière dont il le dit, nous pensons qu'il s'agit seulement de paroles vides : le père sent que désormais, dans sa tête, à cette phrase ne correspond aucune idée.*

(Propos recueillis
et traduits de l'italien
par Jean A. GILI.)

*

L'IMPRECATEUR

France (1977)

Réalisation : **Jean-Louis Bertuccelli.**

D'après le roman de **René-Victor Pilhes.** Scénario et adaptation : **René-Victor Pilhes, Stephen Becker et Jean-Louis Bertuccelli.** Dialogues : **René-Victor Pilhes.** Images : **Andreas Winding.** Musique : **Richard Rodney Bennett.** Montage : **François Ceppi.** Production : **Action Films et Citel Films.** Distribution : **Parafrance.**

Interprétation : **Jean Yanne** (directeur des relations humaines), **Michel Piccoli** (Saint-Ramé), **Jean-Pierre Marielle** (Roustev), **Jean-Claude Brialy** (Le Rantec), **Michel Lonsdale** (Abéraud), **Marlène Jobert** (Madame Arangrude), **Robert Webber** (le cadre américain), **Charles Cioffi** (Mac Ganter), **Noëlle Adam** (Madame Saint-Ramé), **Anton Diffring** (Ronson), **Christine Pascal** (Betty Saint-Ramé), **Virginie Billetdoux** (Simone, la secrétaire), **Philippe Brigaud** (Sells), **Jean-Paul Muel** (Fournier), **Michel Subor** (Brignon), **André Rouyer** (le syndicaliste), **Gérard Herold, Gérard Caillaud, Philippe Brigaud.**

102 minutes.

Dans le froid du marbre, la multinationale grignote nos vies. Des hommes qui sont nos maris et nos frères et qui, tous les jours, vont au bureau remplir leur tâche sérieuse d'hommes de finance et d'industrie entendent un jour le bruit d'une petite craquelure. Ce n'est rien. Il faut colmater. Le béton protège, la moquette étouffe les bruits, le polyester compensé du bureau directorial amortit les coups. Un P.D.G., ses sous-directeurs et directeurs ont dans leur service, au coude à coude, de quoi faire taire le petit bruit de la fêlure. On rassure le personnel, on compense, on admoneste. Mais si la fêlure venait d'eux ? De l'un d'eux ? Un fou peut-être, un maniaque, un ennemi de la société solide. De la société des multinationales. On commence à soupçonner l'autre. C'est l'hystérie des hommes du pouvoir. L'hystérie à l'égard des collègues. L'hystérie, c'est avoir peur des simulateurs, c'est croire qu'on va vous tuer si vous êtes président-directeur-général. L'hystérie, c'est trembler pour son poste, c'est noyer quelqu'un pour avoir de l'augmentation.

Bertucelli traduit la mécanique de la fêlure dans un ordre glaçant et parfait. Les hommes cravatés marchent de la même cadence dans les couloirs de « Rosserys and Mitchell ». C'est géométrique, tiré au cordeau, baguetté d'aluminium. La première partie semble ordonnée comme un défilé militaire. On n'a jamais eu au cinéma l'impression de places marquées, de déplacements faits au coup de gong comme dans L'IMPRECATEUR. Places marquées des hommes du pouvoir derrière les bureaux de l'argent, places marquées des acteurs à l'intérieur du cadre. Nous marchons à la mort avec eux. Regardez, dit le film, semblable au doigt de Dieu pointé comme celui qui échappe du mystérieux rouleau vert de l'affiche. Regardez ce qui se passe dans la tour Montparnasse, derrière le béton de la Défense. Dans ce film sur les cadres (hommes), le cadre (filmique) compte suprêmement. On le dirait bordé de noir. L'IMPRECATEUR est le faire-part d'une société qui cache son apocalypse derrière des chiffres, des taux et des indices.

A cette partie géométrique succède une partie chaotique. La fêlure devient effondrement. Un souterrain, une crypte où les cadres, devenus bêtes immondes, se déchirent. C'est le sommet de l'hystérie dans l'effondrement de la décence, de la hiérarchie, de l'entreprise.

A la perfection de l'entreprise du film, nous réagissons par l'ennui. On a lu partout que les acteurs si drôles dans la vie, avaient poussé la caricature jusqu'au chef-d'œuvre. Mais non. Ils ont beau avoir été par ailleurs drôles, ici ils ne sont que sinistres. Sinistres comme dans un faire-part, sinistres dans une mise en scène glacée. Il y a de superbes mouvements de grue au-dessus de la foule du personnel, une époustouflante séquence de la crypte, de splendides travellings circulaires autour de la table, mais nous restons de bois. Bertuccelli fait un film politique clair sur une société en perdition mue par des personnages sans aucune qualité rédemptrice. La tombe de Galbraith, la prière « à la santé des cadres des entreprises du monde libre », ces petits moments de folie ne font jamais oublier l'engoncé de la mise en scène.

On admire la clarté On est en plein accord avec le propos. Mais il faudrait — plus que dans le livre — que L'IMPRECATEUR ait un souffle au cinéma. Qu'il décolle dans la folie. Le film reste pris entre les dalles des buildings, les pardessus des P.-D.G. et la rectitude du cadre. On est glacé au bout de dix minutes et on reste glacé.

Claire CLOUZOT

LES FRISSONS DE L'ANGOISSE

Hallucinations épouvantables, fantasmes, délires, évanouissements, hémorragies, incantations magiques, hypnose, somnanbulisme, âmes diaboliques, sorcellerie, inconscient débridé, phénomènes para-normaux et révolte des objets, hurlements de terreur, paniques, personnages inquiétants et austères, invasion de vers, voici les constantes de l'univers de démence et d'hystérie du cinéma de Dario Argento.

Réalisé avant le déjà légendaire (et à juste titre) SUSPIRIA, LES FRISSONS DE L'ANGOISSE, ou plus exactement PROFONDO ROSSO, confirme plus que jamais le génie d'un auteur méconnu ou méprisé et dont il serait temps de clamer l'importance.

Contrairement à Brian de Palma, décidément très à la mode — et on se demande bien pourquoi — qui ne fait que réinstaurer une culture cinéphilique plus que douteuse à travers un « suspense » hitchcockien, accumulant les références/plagiats/hommages au « maître » (!), et ceci jusque dans le mélo, Argento brouille délibérément les pistes, se foutant d'Hitchcock comme de de Palma, remettant constamment en cause — et dans chaque plan — les ficelles du thriller horrifique, décodées. Ses films sont obsessionnels et si Edgar Poe avait le privilège — c'en est un — de pouvoir écrire des nouvelles et pas des romans d'une durée standard (la fameuse 1 H 30), Argento libère son délire à travers des structures typiquement commerciales (voire racoleuses mais je doute qu'il en soit dupe) et pour une large diffusion. Il y a à boire et à manger. Il y en a pour tous les goûts. Cinéma commercial, oui, mais des plus subtils. Au spectateur de faire son choix dans ce ramassis de thèmes les plus divers. PROFONDO ROSSO erre dans les mystères, les méandres et les failles de la para-psychologie et du paranormal, y mêlant une intrigue policière relevant davantage de Poe, Gaston Leroux, Léo Mallet, Conan Doyle, que du polar en soi. Ce film-véritable-coup-de-poing-dans-la-gueule joue constamment avec le matériau spectaculaire qu'il désamorce sciemment.

« Le secret derrière la porte » dans SUSPIRIA. Ici, c'est le secret « derrière le miroir » ou « à travers le miroir ». Et à travers une trame policière (psychopathes sévissant...), Argento réussit les seuls films véritablement abstraits vus depuis belle lurette. Abstraits par la cacophonie non seulement des sons stridents et de la musique de I Goblin, mais aussi des images : alternances de mouvements verticaux et de mouvements latéraux, lors d'un véritable déluge de pluie dans SUSPIRIA, celle que l'on trouvait déjà en plein opéra dans QUATRE MOUCHES DE VELOURS GRIS, originalité dans l'emploi des fantasmes déployés/flash (back) re-servis différemment (son, absence de son, etc.), du *ROUGE* ici non signifiant de sang mais de l'importance de l'impact visuel/choc de la *COULEUR* (rouge) : rouge/signifiant, au-delà de la représentation du sang, signifié/symbolique dont on n'a que faire.

Cette peinture rouge dégouline verticalement, rompant le cadre et ses dimensions restrictives, tailladant le format du cinémascope (1).

Ce qui devient passionnant, c'est une esthétique (fond-forme) où tout réside dans l'évidence et dans ce qui est caché, ce que ne perçoivent pas, à première vue, l'œil ou la conscience. On pense bien sûr à « la lettre volée », au « Double assassinat dans la rue Morgue », au SECRET DERRIERE LA PORTE, et même à POLICE PYTHON 357, véritable film fantastique utilisant lui aussi le biais de ce qui échappe, de ce qui, encore une fois, est caché.

C'est le mystère des portes à ne pas ouvrir et des lieux/frontières à ne pas franchir. Les dessins cachés que David Hemmings gratte, les momies, l'agression (une femme vêtue de cuir comme dans L'OISEAU AU PLUMAGE DE CRISTAL) tout comme les décors (maison soit disant hantée, posée comme telle, en liaison directe avec « La maison des damnés » — celle de Matheson, pas celle de John Hough — un bar, qui avec ses personnages/mannequins figés, a une odeur de Kienholz) s'harmonisent on ne peut mieux avec les différentes menaces planantes. Car il s'agit bien de menace (comme dans les meilleures bandes dessinées érotiques), une menace qui se clôt ici (et toujours) sur l'agression (ce qui surgit du hors-cadre en plein-champ, notion même de la peur), il est vrai, fortement assaisonnée d'un insensé sadisme (la séquence de l'homme tiré par un camion et qui se fracasse le crâne contre un trottoir avant de se faire écraser par la première voiture venue ou encore cette autre, finale, de strangulation par l'intermédiaire d'un ascenseur !), sadisme que les ligues de bonnes mœurs ne manqueront point de condamner (mais on n'est pas à « Télérama ») et qui n'a

(1) A ce niveau, on pourrait rapprocher le cinéma d'Argento de la peinture de Bram Van Velde dont toute l'œuvre est composée de descendances apparemment bâclées ou laissées à elles-mêmes.

PROFONDO ROSSO

Italie (1976)

Réalisation : **Dario Argento.**

Scénario : **Dario Argento et Bernardino Zapponi.** Images : **Luigi Kuveiller.** Musique : **Giogio Gaslini et The Goblins.** Directeur artistique : **Giuseppe Bassan.** Montage : **Franco Fraticelli.** Production : **Seda Spettacoli (Rome), Rizzoli Films et Salvatore Argento.** Distribution : **Audifilm.**

Interprétation : **David Hemmings (Marc Daly), Daria Nicolodi (Gianna Brezzi), Gabriele Lavia (Carlo), Macha Méril (Helga Ulmann), Eros Pagni (Calcabrini), Giuliana Calandra (Amanda Righetti), Piero Mazzinghi (Bardi), Glauco Mauri (le Professeur Giordani), Clara Calamai (la mère de Carlo), Nicoletta Elmi (la petite fille).**

95 minutes.

d'équivalent dans la délectation jouissive (et sordide), actuellement, que celui de Monicelli avec UN BOURGEOIS TOUT PETIT PETIT.

Godard déclarait en 1965 dans « Le Nouvel Observateur » à propos de PIERROT LE FOU, qu'il ne s'agissait « pas de sang mais de peinture rouge ». Jess Franco, avec EUGENIE DE SADE ne se contentait pas de le signaler hors-film, mais démythifiait cette absurde symbolique du sang. Argento, lui, joue avec cette notion (revoir le « jeu » chez Robbe-Grillet et la retranscription d'images sadiques fantasmatiques/réelles dans le symbolique). Les films d'Argento sont effectivement « invraisemblables », ancrés dans une autre réalité, celle de l'imaginaire et du défoulement et pour lui, seul compte le *SPECTACULAIRE.*

Ce qu'il y a peut-être encore de plus profondément beau dans PROFONDO ROSSO, est ce regard nostalgique porté sur le monde de l'enfance, avec tous ses signifiants (poupées, automates, poupées cassées, boîte à musique...), et dont l'ultime traumatisme, d'un lyrisme époustouflant, est la scène du meurtre du père par la mère, avec un couteau de cuisine, devant le môme en culotte courte, cadré au niveau des chaussettes !

Argento en rajoute, accumule les clairs-obscurs, ne lésine pas devant les écrans noirs, l'antagonisme des couleurs et lorsqu'il clôt son film avec un très long gros plan fixe rouge-sépia sur David Hemmings, se délectant devant ce « rouge profond » beaucoup plus pictural, « fantastique », musical que cinématographique au sens scénaristique et psychologisant, loin des contraintes narratives habituelles où seule importe l'intrigue, laquelle n'est ici que détonateur à toutes sortes de variantes et variations sur un thème, on s'aperçoit qu'il aurait pu réaliser un film *TOUT ROUGE.* On a traduit PROFONDO ROSSO par LES FRISSONS DE L'ANGOISSE, interprétation pour interprétation, disons plutôt LES FRISSONS DU LYRISME...

Paul-Hervé MATHIS

PETITE MISE AU POINT

Ce n'est pas une apologie aveugle du sadisme à l'écran que j'opère, et ceci malgré de bien trompeuses apparences. Je crois que le sadisme en question, chez Argento, comme chez Monicelli, Tobe Hopper, Robbe-Grillet, Bénazéraf, Franco et bien d'autres, est du ressort de l'imaginaire, du fantastique, du pictural, du symbolique, contrairement au sadisme d'un Jacques Deray (entre autres Verneuil et Michael Winner) où lorsqu'on pousse un homme d'un train en marche (BORSALINO AND C°), en en rajoutant (délicieusement ?) sur ses résistances et ses cris, est autrement amoral (même pas immoral) et ancré dans une représentativité de *REEL* quotidien — ne choquant plus — optant pour une fascination réaliste de cruauté (et pas de violence) des plus suspectes.

J.A. MARTIN PHOTOGRAPHE

Premier tableau : Elle, dans ses tâches ménagères et quotidiennes. Lui, enfermé dans son laboratoire photo. Eux et les enfants réunis pour le repas, don de Dieu.

Deuxième tableau : Lui, en instance de départ, à travers le pays, pour raisons professionnelles. Elle, cherchant, malgré les « conseils » des femmes de son entourage une garde pour les enfants. Eux, après l'acceptation d'une vieille tante, partant en carriole. Nature idyllique et rude.

Troisième tableau : Elle faisant la découverte de la vie sociale, des bruits de l'amour et retrouvant au cours d'une halte en famille, un soupirant d'antan.

Quatrième tableau : Lui, dont le métier est de voir et de fixer sur pellicule, découvrant la vérité sous le cliché : misère, exploitation, mort.

Cinquième tableau : Une noce. La leur par jeunes gens interposés. Retour à la maison, si différente à leurs yeux de celle laissée entre parenthèses. Amour sous l'image du Christ.

Telle est, succinctement résumée, la structure du second long métrage du Québécois Jean Beaudin, qui valut à Monique

Canada (1976)

Réalisation : **Jean Beaudin.**

Scénario et dialogues : **Jean Beaudin** et **Marcel Sabourin.** Images (couleurs) : **Pierre Mignot.** Montage : **Jean Beaudin** et **Hélène Girard.** Décors, accessoires et costumes : **Vianney Gauthier.** Musique : **Maurice Blackburn.** Production : **Office national du film du Canada.** Distribution : **Lugo films.**

Interprétation : **Marcel Sabourin** (J.A. Martin), **Monique Mercure** (Rose-Aimée Martin), **Marthe Thierry** (Mémère), **Catherine Tremblay** (Dolorès Martin), **Marlette Duval** (une voisine), **Denis Hamel** (Mathieu Martin), **Stéphane L'Ecuyer** (David Martin), **Jacques Bilodeau** (Hormidas Lambert), **Colette Courtois** (Madame Lambert), **Marthe Nadeau** (tante Aline), **André Saint-Denis** (l'habitant), **Denise Proulx** (la patronne de l'hôtel), **Robert Desroches** (le patron de l'hôtel), **Guy L'Ecuyer** (Raoul), **Charlie Beauchamp** (le vieux), **Luce Guilbeault** (Madame Beaupré), **Denis Drouin** (Beaupré), **Madeleine Pageau** (une cliente), **Eric Gaudry** (un client), **Yvan Canuel** (l'oncle Joseph), **Germaine Lemyre** (tante Demerise), **Jean Lapointe** (Adhemar), **Walter Massy** (Monsieur Wilson), **Denis Robinson** (Julien Tremblay), **Henry Ralmer** (Scott), **Jean Mathieu** (un ouvrier), **Pierre Gobeil** (Monsieur Tremblay), **Pierre Daigneault** (Caleux).

101 minutes.

Mercure le grand prix d'interprétation féminine au récent festival de Cannes.

Enfant du siècle, Jean Beaudin, à travers deux thèmes essentiels à l'heure présente, le féminisme et l'écologie, a choisi d'effectuer une radiographie pénétrante de son pays, marqué par le christianisme, l'isolement et rongé par l'américanisme. Mais au lieu de le faire à chaud sur modèle vivant, il préfère le travail, plus froid et plus délicat, sur épreuve, dans la mesure même où il prend son pays à une époque charnière, les années 1900, celles où les traces indiennes n'ont pas encore été recouvertes par les stries des bulldozers anglo-saxons. Vivant en état de latence, isolés dans la nature éternellement belle, les deux personnages, éléments indispensables du couple, doivent faire seuls le chemin de la conscience et réapprendre l'amour, noyé sous la lessive et l'encaustique, au terme d'un voyage aux dimensions historiques.

Le choix du photographe se révèle plus symbolique qu'il n'y paraît. Artisans itinérants avec leurs appareils sur chevalet, ces ancêtres de nos grands reporters, de nos caméramen de télévision, devaient passer tant de temps à veiller à l'observation et à la pose, qu'ils n'en avaient plus pour eux, leur vie familiale ou leur propre observation. Mais par contre, nul détail n'échappait à ces grands aveugles à l'objectif ouvert quand il se trouvait dans leur champ de vision, trop soucieux qu'ils étaient à jouer avec le contour des objets ou le dégradé des lumières.

Conscient de cette situation paradoxale, Beaudin a donc choisi, pour amener la réflexion, l'utilisation du négatif, de même que ce sont les souvenirs de moments douloureux qui amènent les personnages à la conscience d'un bonheur occulté par leur propre responsabilité.

Gérard LANGLOIS

ANNIE HALL

(1) Voir déjà BANANAS et ici l'évocation, ô combien significative, de l'assassinat de Kennedy.

Commençons par inscrire sans rire ANNIE HALL entre deux films que Woody Allen cite par Alvy Singer interposé : FACE A FACE et LE CHAGRIN ET LA PITIE. Quoi de commun, s'interrogera-t-on, entre les préoccupations du comique new yorkais et celles de Bergman ou Ophuls ? C'est qu'il convient justement de ne pas mesurer la réussite de ANNIE HALL au nombre de rires déclenchés dans la salle, mais au contraire d'y voir la plus belle œuvre (peut-être la plus achevée et sans aucun doute la plus riche et la plus vengeresse) d'un cinéaste qui traite avec humour de problèmes graves. Outre la dénonciation récurrente d'une société qui concentre ses hantises sur l'assassinat politique (1) et survit grâce aux efforts conjugués du valium, des méga-vitamines et de Gaylord-Hauser, l'auteur de BANANAS nous donne ici (et à sa manière) un aperçu des scènes de sa vie conjugale et de ses relations au judaïsme, l'un n'allant pas sans l'autre et l'ensemble transplanté dans le « melting-pot » américain où Allen devrait se trouver aussi à l'aise qu'un poisson dans l'eau.

Ce qui frappe d'abord à la vision de ANNIE HALL, c'est son point de vue autobiographique qui s'enrichit d'une très passionnante « mise en abyme » : au départ, Allen raconte ses démêlés sentimentaux avec Diane Keaton (de son vrai nom : Annie Hall) à travers une fiction cinématographique dans laquelle son alter-ego monte une pièce de théâtre sur ses démêlés sentimentaux avec Annie Hall (en les arrangeant d'ailleurs, ce qui ouvre des horizons possibles sur les rapports de la vie et de sa représentation spectaculaire et remet en question la crédibilité du film lui-même en tant que récit **objectivement** autobiographique). Loin cependant de se limiter aux seules amours tumultueuses de son auteur, ANNIE HALL unit vie conjugale et judaïsme pour nous donner le portrait le plus fidèle d'un certain Allen Stewart Konigsberg, plus connu sous le nom de Woody Allen. Il semble en effet que ce new yorkais anémique ait voulu en cette occasion rattraper ses deux grands frères aînés (et, pour le second, peu apprécié) que sont Charles Chaplin et Jerry Lewis et mettre à mal un antisémitisme qui fleurit jusque dans les coquettes maisons de la Nouvelle-

Angleterre. Tout laisse à penser en effet qu'à l'instant où les ancêtres blancs, anglo-saxons et puritains de Annie Hall, débarquaient en Amérique, une aïeule d'Alvy Singer se faisait violer par les cosaques quelque part à l'est des steppes : sa grand' tante n'était-elle pas la « gaîté du ghetto » ? Allen règle donc leur compte aux antisémites de tous poils (russes d'abord, allemands ensuite (2), américains enfin, et sans apparaître jamais, l'ombre de l'homme à la petite moustache — l'imitateur, celui de Nuremberg et Buchenwald — plane ici et là) et aux délires racistes les plus divers qui se perpétuent avec sournoiserie. Tout le film oscille d'ailleurs entre deux pôles géographiques antagonistes : à l'ouest, la Californie, le soleil, la propreté, les « wonder boys » du show-business, arrivistes vêtus de blanc ; à l'est, New York, l'ombre, la saleté, les intellectuels et (dit Alvy) « les cocos, les juifs, les pornographes et les homosexuels ». Bref : entre l'ouest et l'est, c'est la différence toute symbolique entre Robert Redford, né à Santa Monica (Californie) et Woody Allen ou Mel Brooks, nés à Flatbush ou Brooklyn ; différence aussi entre l'ouest et l'est de l'Europe, c'est-à-dire entre la famille « wasp » de Annie Hall et la tribu d'Alvy, tout juste échappée des pogroms. Lui qui raconte dès le début du film comment il s'est fait agresser par un blond vendeur de disques qui lui proposait du Wagner à un prix défiant toute concurrence, n'hésite pas dans le cours du film à ridiculiser un jeune couple aryen (blond et bronzé) qui ne pense pas et n'a rien à dire. Côté langage d'ailleurs Alvy ne craint personne et mitraille ses répliques à longueur de scènes tout en redoutant de « jargonner culturel ». Car il n'est de bon juif new yorkais qu'intellectuel et il semble que cet Alvy Singer (qui passe d'une petite amie « judéo-new yorkaise-de-gauche-et-friquée » à une autre, certes « wasp », mais qui fréquente des acteurs dignes de la « Méthode ») n'est nul autre que le frère puîné du Larry Lipinsky de NEXT STOP GREENWICH VILLAGE. Comme lui, Alvy est un angoissé qui achète un livre dès que son titre contient le mot « mort ». Angoisse de la mort que trahissait déjà largement LOVE AND DEATH et sans doute héritée des vieilles terreurs familiales nourries au mythe du Juif Errant.

Toujours entre deux pays, deux continents, deux cultures, mais excellent sujet pour la psychanalyse, Alvy s'allonge fort logiquement entre deux divans et apparaît rebelle à toute thérapie **puisque** rebelle à toute classification. Névrosé mais peu amène avec Freud, intellectuel mais agressif à l'égard des snobs pontifiants, timide avec les femmes mais séducteur impénitent, Alvy n'hésite pas à tuer une araignée avec une raquette de tennis et témoigne de la maladresse d'un homme qui cherche à ôter son pantalon par la tête et se débat au creux du « melting-pot » dans lequel pourtant, nous l'avons déjà dit, il devrait se sentir aussi à l'aise qu'un poisson rouge dans son bocal. Posons donc la question : un poisson peut-il se noyer ?

Gilles CEBE

(2) Voir LOVE AND DEATH (GUERRE ET AMOUR), où Woody apprenait à différencier les Juifs russes, qui portent des cornes, des Juifs allemands, qui ont des rayures.

U.S.A. (1977)

Réalisation : **Woody Allen.**

Scénario : **Woody Allen et Marshall Brickman.** Images (De Luxe Color) : **Gordon Willis.** Montage : **Ralph Rosenblum.** Direction artistique : **Mel Bourne.** Chansons : **Carmen Lombardo et John Jacob Loeb** (« Seems like old times »), **Isham Jones et Gus Kahn** (« It had to be you »). Production : **Jack Rollins/Charles H. Joffe.** Distribution : **Artistes Associés.**

Interprétation : **Woody Allen** (Alvy Singer), **Diane Keaton** (Annie Hall), **Tony Roberts** (Rob), **Carol Kane** (Allison), **Paul Simon** (Tony Lacy), **Cooleen Dewhurst** (Mom Hall), **Janet Margolin** (Robin), **Shelley Duvall** (Pam), **Christopher Walken** (Duane Hall), **Donald Symington** (Dad Hall), **Mordechai Lawner, Joan Newman, Jonathan Munk, Ruth Volner, Martin Rosenblatt** (la famille d'Alvy), **Marshall McLuhan** (lui-même), **Dick Cavett** (lui-même).

93 minutes.

DUELLISTES

Le film de Ridley Scott est beau, profondément, picturalement, au sens, dira-t-on, le plus futile du terme. Ah les belles images bien léchées !... C'est effectivement d'une qualité irréprochable, et on ne manquera pas de comparer cette chose « esthétisante » à BARRY LYNDON, pour ses qualités plastiques. Pourtant ce n'est pas si courant et ce n'est pas moi qui vais déplorer enfin ce qui flatte l'œil, d'autant plus que ça ne se borne pas qu'à ça ! Adapté d'une nouvelle de Jack London (« The Duel »), THE DUELLISTS nous conte les poursuites et duels de deux officiers, à l'époque des guerres napoléoniennes. Ils s'acharnent pendant près de quinze ans à vouloir, l'un, recouvrer son honneur « bafoué », l'autre à relever le défi, partout et même en Russie où ils unissent pour la première fois leurs efforts pour affronter les cosaques. C'est d'ailleurs le plus bel épisode du film : des corps surgelés, cadavres en hibernation, bleuâtres, sont affalés sur les roues de chariots abandonnés et rappellent le fameux « Kaput » de Malaparte ou encore cette main surgissant de la glace dans LE TEMPS D'AIMER ET LE TEMPS DE MOURIR.

THE DUELLISTS

Grande-Bretagne (1976)

Réalisation : **Ridley Scott.** Scénario : **Gerald Vaughn Hugues.** Images (couleurs) : **Frank Tidy.** Décors : **Peter J. Hampton.** Directeur artistique : **Bryan Graves.** Montage : **Pamela Power.** Production : **Enigma.** Distribution : **Cinema International Corporation.**

Interprétation : **Harvey Keitel (Féraud), Keit Carradine (D'Hubert), Cristina Raines (Adèle), Edward Fox (le Colonel), Robert Stephens (Général Treillard), John McEnery (le Commandant), Tom Conti (Jacquin), Diana Quick (Laura), Alan Webb (Chevalier), Gay Hamilton (la Servante), Maurice Colbourne (le grand témoin), Jenny Runacare (Mme De Lionne), Alun Armstrong (Lecourbe), Meg Wynn Owen (Léonie), Albert Finney (Fouché), Arthur Dignam (le Capitaine), Anthony Douse (le Sergent), Morgan Sheppard (le Maître d'Armes), Matthew Guiness (le fils du maire), Dave Hill (un cuirassier), Mary McLeod et Patricia Healey (deux vieilles dames).**

105 minutes.

La notion de l'honneur est toujours ambiguë (aujourd'hui elle peut prêter à sourire), la notion du respect de l'ennemi plus que fascinante (haine/amour...), mais l'auteur s'en tire habilement lorsque D'Hubert (Keith Carradine) laisse vivre un Féraud vaincu et vieilli (Harvey Keitel, révélation déjà d'AMBULANCES TOUS RISQUES) — les deux acteurs sont étonnants — le tenant ainsi sous sa coupe après avoir été sous la sienne durant quatorze ans.

On ne s'embarrasse pas trop de psychologie, préférant céder au spectaculaire de l'épique, un peu à la manière de Gordon Douglas, avec toutefois plus de soin, qui avec LA FLECHE NOIRE, film pour ainsi dire sans scénario, accumulait les duels de toutes sortes.

Scott, dans une extraordinaire séquence filme Féraud, bonapartiste (il y a alors eu le retour de Louis XVIII), de dos, nostalgique d'un règne déchu, sur une colline dominant un fleuve, instaurant une tromperie délibérée, une supposition fantasmatique qui pourrait illustrer l'ancien Petit Caporal en exil à l'île d'Elbe, donnée imaginaire aussitôt détruite par le plan suivant recadrant Féraud en gros plan, de face.

Il convient de signaler enfin l'étonnante composition d'Albert Finney, bouffi, en Fouché, cette géniale crapule historique (et romanesque de Stefan Sweig) qui se tournait toujours du côté du plus fort et changeait de camp suivant les avantages éventuels, la beauté de Cristina Raines, le sourire malin de Jenny Runacre en courtisane, qui contribuent au charme de cette étonnante image d'Epinal où le sang ne coule pas — ou si peu, de façon on ne peut plus réaliste (ça change un peu des habituels flots d'hémoglobine, sans pour autant contester ceux-ci), image d'Epinal qui se clôture sur l'absurdité de ces affrontements farouches, et dont le seul but est un plaisir cinématographique.

Paul-Hervé MATHIS

PLUS ÇA VA, MOINS ÇA VA

France-Espagne (1977)

Réalisation : **Michel Vianey.**

Scénario, adaptation et dialogues : **Michel Vianey.** Images (couleurs) : **Georges Barsky.** Montage : **Marie-Sophie Dubus.** Musique : **Mort Shuman.** Production : **Film and Co/Plata films.** Distribution : **Parafrance.**

Interprétation : **Jean-Pierre Marielle (Pignon), Jean Carmet (Melville), Niels Arestrup (Vincent), Caroline Cartier (Sylvia), Henri Garcin (Edouard Jesufard), Louis Jourdan (Paul Tango), Nadiuska (Zuka), El Kebir (l'arabe), Tomas Pico (Alex), Mostefa Stiti (Salah), Maximo Valverde (Donald), Mort Shuman (Français), Maria Ray, Luis Gaspar.**

95 minutes.

Michel Vianey, journaliste, scénariste de LILY AIME-MOI est un homme qui connaît bien ses classiques, entre autres le film noir, le cinéma italien (Fellini et Antonioni, en tête) et le western. Mais à la différence de nombreux cinéastes-cinéphiles, il a su adapter ces éléments de culture cinématographique au tempérament et au décor français, ainsi qu'à sa propre sensibilité. Il en résulte un film au charme particulier, grave sous des dehors fantaisistes, et au style inclassable, où la critique sociale est habilement mêlée à la comédie bouffonne et à la rêverie surréaliste. Chargés d'enquêter sur un meurtre commis dans l'arrière-pays cannois, deux flics minables, circulant dans une voiture complètement déglinguée, révèlent de suite aux spectateurs ce qui se cache derrière les lauriers roses des propriétés de nantis de la Côte d'Azur, ainsi que leur propre xénophobie, notamment à l'égard d'un travailleur nord-africain, aussitôt soupçonné d'être le coupable et passé à tabac, d'une façon à la fois brutale et paternaliste, mais sans que leur enquête n'avance d'un pouce, trop préoccupés qu'ils sont à chercher un bonheur qui leur file entre les doigts. A l'évidence, Michel Vianey se moque royalement de cet élément policier, ayant d'autres chats à fouetter : un producteur de film bidon, un comédien du genre « has been », un jardinier amoureux d'une Lady Chatterley de province, un romancier en panne d'imagination, sans oublier nos deux compères, braves mais au quotient intellectuel nettement inférieur à la moyenne. Et tout ce joli monde s'ennuie à mourir, tels des pantins jetés dans un coin et auxquels on aurait coupé les ficelles. Seuls ont un comportement adulte (et ancré dans le réel) les travailleurs immigrés, et plus particulièrement celui qui fait les frais du défoulement des deux policiers, avant de devenir l'enjeu d'une bataille grotesque entre deux bandes de petits bourgeois, encore au stade infantile du cow-boy et de l'Indien. Plus sensible que les autres à la vacuité de l'environnement, le comédien, sentant venir sa fin (professionnelle) prochaine, choisira de se suicider après s'être grimé en clown. Mais son suicide (admirable séquence à la prenante poésie) ne bousculera en

rien, de même que le deuxième meurtre tout aussi inexpliqué que le premier (mais dont le spectateur connaît néanmoins l'auteur), les habitudes établies.
Proclamé le nouveau couple comique du cinéma français, Jean-Pierre Marielle et Jean Carmet, Dupond et Dupont de la police poniato-marcellinesque (le dernier ministre de l'intérieur n'ayant pas encore donné la mesure de son talent) font un brillant numéro parano-masochiste qui relègue au second plan l'interprétation des autres acteurs (à l'exception de Louis Jourdan qui révèle des talents cachés sous son masque de clown), parmi lesquels il convient de signaler la nouvelle coqueluche du tout Paris, dont le talent pachydermique n'a d'égal que la nullité de la musique : le bien envahissant Mort Shuman (on le trouve aussi au générique de MONSIEUR PAPA).

Gérard LANGLOIS

PARADIS D'ETE

Paradistorg, c'est une résidence d'été, un domaine situé dans l'archipel de Stockholm. Là, une famille, en tout quatre générations, se retrouve chaque année pour les vacances.

Ces gens là. L'esprit de famille, c'est l'âme de Katha. Femme médecin, forte, sûre d'elle-même. Katha avec ses trente malades par jour, la soixantaine proche, soumet volontiers au rite des vacances filles et petits-enfants dans l'espoir d'une communion retrouvée au sein de ce paradis sentant bon les brioches et les pommes chaudes. Et puis, tout près d'elle, il y a Emma. Forte elle aussi, mais de sa révolte et qui consacre sa vie, assistante sociale, à s'occuper des enfants des autres, ceux dont on ne s'occupe jamais. Toutes proches, elles sont aux antipodes l'une de l'autre. Elles se heurtent souvent, s'affrontent et s'aiment d'une amitié vraie depuis trente ans. Toutes deux sont les récitantes de la tragédie qui va se jouer. Elles y ont un rôle majeur aussi puisqu'ici ce sont les femmes qui font face. Un point les oppose en particulier : quelle responsabilité a-t-on à l'égard des autres ? Le sac et le ressac de la mer, pas loin, juste au bout du jardin.

Tire la belle, tire le rideau. C'est « l'heure de la sortie », dans ce lieu privilégié qui se veut le refuge, l'exutoire à la vie quotidienne. On est là bien au chaud, entre parenthèses. Ne pas rompre le charme. Les soucis resteront à la porte. La télé, il ne faut pas la regarder le soir : à cause des cauchemars. Bien sûr Katha s'inquiète à voir vivre ses filles : pas la même idée du bonheur. Et puis c'est leur vie. Elle ne s'en mêle pas. Les hommes incapables d'assumer « la famille » brillent par leur absence auprès de ces femmes et des enfants livrés à eux-mêmes.

L'œil du berger et le cœur de l'agneau. Les enfants. Rois, leur liberté est conditionnelle. Eva trouve auprès de sa grand-mère un certain confort. Pourtant, « pourquoi King ne vient-il pas avec nous » ? « Thomas, mon amour j'avais peur que tu ne viennes pas »... Questions qui restent sans réponse, premiers émois autocensurés. Thomas ? Son jeune oncle de dix-sept ans, se tient derrière des lunettes noires et suit le mouvement familial, en retrait. Thomas ne mange rien. Thomas photographie les fleurs. Les cueillir ? C'est au-dessus de ses forces. Thomas regarde à la télévision la boucherie guerrière de Beyrouth. Muet. Thomas et sa bonne éducation, ses cravates, ses chemises amidonnées, le pas rigide, il passe à des kilomètres de tous, incapable de crier son désespoir, son impuissance. Des gants blancs pour la mort.

Enfant de lune, abandonné, attend le sourire d'un enfant soleil.

In the court of King. Buvons à l'été. La fête familiale s'organise selon Katha. Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous. Les intrus ne devaient pas venir. Ils arrivent. La fête est fichue. Si encore ils savaient se tenir. King, le différent, est là. Cela suffit à rompre l'harmonie. Agressivité, colère, ravage, fulte éperdue de l'enfant à travers les arbres, son domaine à lui, d'où il envoie des messages vengeurs dans l'espace.

Nous n'irons plus au bois. Comme Katha on aimerait croire qu'il suffit de tendresse, bonté, amour pour éviter au ciel de tom-

PARADISTORG

Suède (1976)

Réalisation : **Gunnel Lindblom.**

Scénario : **Ulla Isaksson** et **Gunnel Lindblom**, d'après le roman d'**Ulla Isaksson**. Images (Eastmancolor) : **Tony Forsberg**. Décors : **Anna Asp**. Montage : **Siv Lundgren**. Musique : **Georg Riedel**. Production : **Cinematograph A.B. (Ingmar Bergman)/Swedish Film Institute/Svensk Film A.B.**

Interprétation : **Birgitta Valberg (Katha), Sif Ruud (Emma), Agneta Ekmanner (Sassa), Margreta Bystroem (Annika), Per Myrberg (Ture), Goeran Stangertz (Puss), Holger Lowenadler (Wilhelm), Solveig Ternstroem, Anna Borg, Inga Landgré, Oscar Ljung.**

112 minutes.

ber. On juge par les yeux de Thomas, de King, on voit cette société d'adultes paumés, pavée de bonnes intentions comme l'enfer. Il ne suffit pas d'être femme pour être progressiste, la pilule n'est pas l'unique remède à notre féminitude, les somnifères peuvent bien transformer notre angoisse viscérale en éléphants roses, ce n'est pas la réponse. Il ne fait pas bon avoir seize ans aujourd'hui : être conforme ou ne pas être. Et ce n'est pas la réforme Haby qui va arranger cela. Alors que faire en attendant que les hommes s'humanisent ? Il y a peu de femmes politiciens. On aimerait croire qu'elles feraient une « autre politique ». Pas sûr. Il faut cesser de cautionner la « machinerie ».

Les lauriers sont coupés. Admettre que la société a déjà, à notre insu, changé de bases en dépit de la pérennité bourgeoise : il ne sert à rien de colmater les brèches faites dans notre quotidien et en nos cœurs. La vraie vie est ailleurs : dans certaines banlieues il y a des gosses qui s'imaginent pouvoir la trouver du côté d'ORANGE MECANIQUE. Oue répondre à ceux-là ? Z'avez pas vu le film jusqu'à la fin ? Z'avez pas compris la substantifique... Difficile de raisonner quand on va chercher dans un commissariat un rimbaud sans génie programmé à l'avance par le consensus général. Oui s'occupe des enfants et comment ? Pas grand monde et en dépit du bon sens. Alors que le couple dépasse le stade foetal, narcissique et irresponsable ! Oue les pères soient plus maternels, que les mères ne soient plus seulement des berceuses ! Oue les parents veillent et sans bruit poussent aux chemins... qui vont quelque part. Vœux pieux ? Pas si nous nous prenons par la main. Il faut se soulever.

En cette « Place du Paradis », je ne trouve qu'ordre et beauté, calme et responsabilité. Pas de discours braillard, rien que la vie qui infuse. Chaque plan devient amoureux lucide du personnage qu'il dresse et nous force à aimer. C'est très beau, simplement. Et digne dans ses interrogations. Rareté. Il faut aussi remercier Gunnel Lindblom de nous donner à connaître ces prodigieuses actrices — ses compagnes du Théâtre Royal se Stockholm qu'elle sait diriger, riche de son expérience d'actrice, avec l'art du metteur en scène de théâtre qu'elle est désormais. Magnifiques rôles de femmes, enfin « différents » dans leur force, leur faiblesse, leur réalité.

Là-bas, Place du Paradis... il faudra que Katha se collette à la vanité de son monde et bataillant avec King établisse le contact. Bien ou mal pour l'instant, nul ne sait. Mais le futur viendra et il aura le regard de cet enfant sauvage. Alors ce jour-là seulement : on ira tous au Paradis.

Françoise OUKRATE.

COMME LA LUNE

Que COMME LA LUNE ait été réalisé pour faire oublier l'échec de MARIE-POUPEE et retrouver le succès des GALETTES DE PONT-AVEN, nul ne saurait en douter, et Séria moins que quiconque. « LES GALETTES ont bien marché et j'ai tout remis sur MARIE-POUPEE où j'ai tout perdu et bien au-delà », nous confiait le réalisateur sur le plateau de COMME LA LUNE (voir entretien dans notre précédent numéro). Ceci dit, bien que parfaitement « justifiable » du point de vue financier, COMME LA LUNE apparaît comme un échec d'autant plus irritant qu'il était évitable.

Expliquons-nous. Utilisant toutes les connotations sociales du personnage de Jean-Pierre Marielle (par personnage, nous voulons parler de sa thématique d'acteur et non de sa création de COMME LA LUNE), Séria aurait pu brosser le portrait d'un bourgeois français tout petit petit. Grande gueule, mufle, vantard, égoïste et phallocrate au dernier degré, mari d'une pâtissière (qu'il tyrannise : voir la scène où il l'empêche de lire en écoutant la retransmission d'un match de football à la radio) et amant d'une bouchère, ce Pouplard roucoule entre les brioches et le faux-filet et se complait dans l'auto-satisfaction et le mauvais goût d'une petite bourgeoisie bête et méchante. Plutôt que de limiter le film à des péripéties vaudevillesques, il fallait extraire de son univers ce médiocre « macho » d'arrière-boutique, le confronter à son époque, à ses absurdités ; surtout

France (1977)

Réalisation : Joël Séria.

Scénario et dialogues : **Joël Séria.** Images : **Marcel Combes** (Eastmancolor). Décors : **Christian Lamarque.** Costumes : **Michèle Cerf.** Montage : **Claudine Bouché.** Son : **Gérard Bara.** Musique : **Philippe Sarde.** Production : **Coquelicot Films.** Distribution : **A.M.L.F.**

Interprétation : **Jean-Pierre Marielle** (Pouplard), **Sophie Daumier** (Nadia), **Dominique Lavanant** (Yvette), **Marco Perrin** (Chanteau), **Anna Gaylor** (Jeanine), **Jacques Rispal** (Rabu), **René Berthier** (le père Pouplard), **Jeanne Hardeyn** (la mère Pouplard), **Etoile Gomez** (Nadine), **Patrick Laurent** (Pierrot), **Sophie Sam** (Henriette), **Françoise Caruso** (Dédé), **Jacques Giraud** (le garagiste), **Claude Legros** (le patron du café), **André Chaumeau** (le consommateur), **Anne-Marie Jabraud** (Madame Irène), **Jacques Disses** (le gérant de la discothèque), **Louise Roblin** (la Rouennaise), **Nicole Chollet** (la cliente de la boucherie), **Maurice Travail** (l'estivant), **Lisa Lorre** (la femme de l'estivant), **Pierre Julien** (premier réceptionniste), **Bernard Valdeneige** (second réceptionniste), **Prune Séria** (le bébé).

90 minutes.

ne pas le ménager (sans pour autant le rendre *intégralement* antipathique ou supprimer les aspects pathétiques de son personnage), ne pas hésiter à faire surgir le drame dans la vie de ce bouffon ; de la sorte, un traitement semblable à celui que Mario Monicelli fait subir à Sordi dans UN BOURGEOIS TOUT PETIT PETIT aurait sans doute permis au film de Séria de se dégager de la triste et vulgaire banalité dans laquelle il tombe trop souvent. Sans doute tout cela exigeait une plus grande rigueur dans l'élaboration du scénario et des dialogues. Venu au cinéma par l'écriture, Séria se laisse trop souvent emporter par un délire verbal pas toujours bien venu ; on sent même ici et là qu'il se force, qu'il en rajoute dans la truculence et la verdeur. Ce manque de mesure se retrouve au niveau du scénario : toute la première partie du film laisse espérer des prolongements riches et féroces qui ne viennent pas et, faute d'une structure rigoureuse, le récit se dilue bien vite dans un ininterêt que vient parfois distraire une bonne idée (le personnage assez pathétique de la vieille fille refoulée ou même la rencontre avec l'ancien copain de régiment que Séria subvertit ici avec subtilité).

Intéressé par la médiocrité des classes moyennes françaises, Joël Séria n'est pas un cinéaste à négliger ; à des degrés divers, ses films témoignent. Mais, plutôt que de travailler seul à l'écriture de ses films, peut-être devrait-il s'assurer la collaboration d'un coscénariste qui ordonnerait un peu le foisonnement de ses idées. L'exemple des cinéastes italiens, qui n'hésitent pas à s'adjoindre plusieurs scénaristes, devrait faire réfléchir nos compatriotes trop souvent éblouis par le prestige de l'auteur unique. Sautet et Tavernier (nos plus grands cinéastes) l'ont bien compris, qui ne travaillent jamais seuls à l'élaboration de leurs œuvres. Peut-être, après tout, le véritable cinéma d'auteur naît-il moins d'une performance solitaire que d'une fructueuse collaboration.

Gilles CEBE

L'AMI AMERICAIN

L'Amérique, ses télés clignotantes, ses chambres de motel, sa musique, sa culture, hantaient SUMMER IN THE CITY (1970), ALICE DANS LES VILLES (1973) et AU FIL DU TEMPS (1975). L'AMI AMERICAIN est l'aboutissement de cette hantise. Mais ce n'est pas — malgré les apparences — un film américain. C'est le film de Wenders le plus wendersien.

Jamais depuis Jean-Luc Godard — depuis BANDE A PART et MADE IN USA — on n'avait vu de film où l'esprit américain ait été ainsi traduit par la douleur de l'inadéquation européenne face à un rêve qui n'en est pas un. Tom Ripley-Dennis Hopper entre, et l'Amérique pénètre avec lui, ses jeans, son chapeau et sa démarche. Jonathan-Bruno Ganz, l'encadreur allemand, ne pourra jamais lui ressembler. Et Wim Wenders ne sera jamais Nicholas Ray.

Ce qu'il y a de passionnant, c'est que ce soit le même sujet qu'AU FIL DU TEMPS. Deux hommes mal à l'aise, dissemblables, qui souffrent de leur inadéquation au monde. L'encadreur qui devient gangster, qui lâche lentement ses responsabilités de mari et de père, le cow-boy sans profession qui se met à l'aimer. Et Wenders qui jongle entre Hambourg, Paris et New York et qui filme les villes — non comme on les reconnaît dans les thrillers — mais comme le paysage urbain de sa nostalgie. La boutique jaune d'encoignure, qu'on connaît au bout d'un moment comme sa propre chambre, a plus d'importance que la capitale américaine. Et à New York, Wenders filme plutôt les « yellow taxis » à cause de la bande à carreaux noir et blanc que le gratte-ciel du World Trade Center. Hambourg, Paris et New York s'expriment par des lignes droites : la verticale d'un building du Front de Seine, l'oblique d'une crête de trottoir où marche Tom Ripley.

L'autre sujet de Wenders est le désaccord entre l'homme et l'homme. Comme si la maladie mortelle de Jonathan était plutôt une maladie de la volonté, et le flottement de Tom Ripley un problème d'identité. « Je sais de moins en moins qui je suis et qui sont les autres », confie Ripley à son magnéto à cassette. Il doit se photographier pour ne pas se perdre.

France-RFA (1977)

Réalisation : **Wim Wenders.**

D'après le roman « Ripley's Game » de Patricia Highsmith. Scénario et adaptation : **Wim Wenders.** Images : **Robby Müller.** Musique : **Jürgen Knieper.** Montage : **Peter Przygodda.** Décors : **Heidi et Toni Lüdi.** Production : **Road Movies Filmproduktion (Berlin), Les films du Losange (Paris), Wim Wenders Produktion (Munich), Westdeutschen Rundfunk (Cologne).** Distribution : **Les films Molière.**

Interprétation : **Bruno Ganz** (Jonathan Zimmermann), **Dennis Hopper** (Tom Ripley), **Lisa Kreuzer** (Marianne Zimmermann), **Gérard Blain** (Raoul Minot), **Nicholas Ray** (Derwatt), **Samuel Fuller** (le mafioso), **Peter Lilienthal** (Marcangelo), **Daniel Schmid** (Igraham, le mafioso tué dans le métro), **Sandy Whitelaw** (le chirurgien), **Jean Eustache** (l'ami dans le bar), **Lou Castel** (Rodolphe), **Andreas Dedecke** (Daniel), **David Blue** (Allan Winter), **Stefan Lennert** (commissaire priseur), **Rosemarie Heinikel** (Mona), **Rudolf Schündler, Gerty Molzen, Heinz Joachim Klein, Heinrich Marmann, Satya de la Manitou, Axel Schiessler, Adolf Hansen, Klaus Schichan, Bernard Eisenchitz.**

123 minutes.

Couché sur le billard, il se bombarde au Polaroïd sous la lumière d'un globe vert, et laisse choir sur son visage les carrés de papier glacé : image inoubliable, comme sont inoubliables les plans de croisement de route à la fin de AU FIL DU TEMPS ou la scène de Rüdiger Vogler assis dans les toilettes dans ALICE DANS LES VILLES.

Quant à Jonathan, c'est Wenders lui-même, fasciné par le roman noir, le gangstérisme et ne pouvant s'empêcher de prendre Nicholas Ray et Samuel Fuller pour en faire des « méchants ». Ils sont donc là, tels qu'en eux-mêmes, enfin Wenders les a toujours vus, la gueule de travers, les traits creusés, la décadence alcoolisée leur sortant des pores, plus Johnny guitariens que nature, émouvantes incarnations d'une mythologie.

Wenders a compris le cinéma américain mieux que personne mais son cœur et ses émotions sont allemands. Ce qui est émouvant dans L'AMI AMERICAIN provient du climat composite, de l'hésitation de chaque personnage dans des lieux aux géométries très définies. On sent que le repérage des décors entre pour quatre-vingt pour cent dans la réussite du film, même pour le meurtre dans un train (scène banale) où la lumière ne cesse de jouer sur les bois blonds des compartiments de première.

Certains diront que ce film est plus froid que les autres Wenders. D'autres se demanderont ce qu'il allait chercher dans un roman de Patricia Highsmith. Dans New York, Dennis Hopper et la panoplie US de son film. Il va chercher dans tout cela ce que nous cherchons tous dans le cinéma américain : une image démultipliée de nos rêves. Une image à l'envers, de travers, une image anachronique peut-être mais qui, dès qu'elle s'anime, nous attire irrésistiblement.

Claire CLOUZOT

EMMA

Une fois encore, et contrairement à certaines déclarations (Chabrol à Montréal) et à la politique néfaste qui est menée contre notre 7e Art, le cinéma français n'est pas mort. De nombreux jeunes réalisateurs s'expriment, EMMA en est un exemple parmi tant d'autres.

Pour son premier long métrage, Jean-Pierre Mahot nous parle d'Emma, une New Yorkaise ni belle ni laide, ni jeune ni vieille, une américaine moyenne en quelque sorte. Mais on l'apprendra au fil des images, elle vient de tuer son fils, Peter, atteint d'un mal incurable, par un beau jour de printemps. L'acte d'euthanasie commis, désorientée par ce qui vient de lui arriver, elle va errer à travers New York, cette immense cité où tous les objets, tous les êtres prennent un relief, un contour différent des autres jours, d'avant l'acte. Elle va déambuler tel un fantôme au milieu des gratte-ciel, parmi la foule qui l'engloutit, la happe. En fait elle vit son drame dans l'anonymat, au sein de la multitude, sans pouvoir communiquer avec ces visages inconnus. Mais en même temps cet anonymat lui permet de garder son secret, pour un temps au moins, car bientôt on va la juger, la confondre avec son « crime ». Mais ne lui semble-t-il pas déjà qu'on la regarde étrangement, qu'on lit son forfait dans ses yeux, qu'on la juge ? Parallèlement et peut-être à cause de cela son besoin de se confesser devient plus fort. Elle va en conséquence faire appel à un ami, un pianiste, à qui elle parlera de ce qu'elle a fait, des dernières impressions qu'elle a ressenties avec son fils.

Mais s'il existe un dialogue entre eux, il n'y en a par contre pas avec son mari. A tel point qu'elle ne lui avouera qu'après un long délai la mort de leur enfant, après une séquence dinatoire d'un sinistre achevé.

C'est donc à la fois l'euthanasie qu'évoque pour nous Jean-Pierre Mahot, le problème de la solitude de celui qui a commis une « faute » (voir LA MACHINE de Vecchiali quoique dans un contexte très différent). C'est encore le problème posé par l'existence des mégalopolis, aux Etats-Unis bien sûr, en l'occurrence à New York, mais n'est-ce pas aussi une question qui se pose en Europe pour ne parler que de ce continent ? Villes

France (1977)

Réalisation : Jean-Pierre Mahot.

Scénario : Jean-Pierre Mahot. Images : Seymour Linden. Musique : Laurie Spiele. Montage : Rose Rosenblatt. Production : Jean-Pierre Mahot pour OFF Production.

Interprétation : Emma Rosi, Bob Gabriel, Paul Albert, Paul Ricciardi, Pauline Weber.

géantes avec leur cortège d'uniformité, d'isolement, d'incommunicabilité entre habitants de ces grands centres urbains et ici plus particulièrement entre membres du couple.

Beaucoup de choses en effet sont exprimées par Jean-Pierre Mahot. Mais il aurait vraisemblablement gagné à plus de rigueur. Notamment lors des flashbacks sur la fillette blonde (qui restent incompréhensibles, bien que l'on devine qu'il s'agisse d'Emma petite fille). La séquence du pianiste est elle aussi inutile, d'autant que l'enregistrement musical n'est pas de première qualité.

Les plans de « remplissage » sur New York sont eux aussi de trop (gros plan de pigeons, des yellow cabs, etc.). Néanmoins, la plupart des autres séquences de la ville sont dignes d'intérêt. Notamment les plans finaux où l'on découvre New York, au printemps, dans l'aube naissante ou plutôt que l'on devine, là, derrière la brume, tentaculaire monstre encore assoupi. Une vue rarissime de New York que seul un étranger pouvait nous donner.

Au crédit du réalisateur encore, une bonne analyse du personnage féminin, magistralement interprété par Emma Rosi, qui n'en est qu'à son second rôle au cinéma et sur qui repose en fait toute l'intrigue. Jean-Pierre Mahot se défend cependant d'avoir fait un film féministe. C'est un film « sur une femme qui ne parle pas de condition féminine, qui n'est pas aux prises avec les problèmes de la femme, mais une femme en tant qu'être humain à égalité avec d'autres êtres humains et avec des problèmes correspondants » a-t-il confié à son distributeur Ali Ghalem.

Un sujet à multiple facettes en définitive, irritant certes par ses maladresses, son manque de simplicité, son style ampoulé mais qui vous prend et vous fait aimer EMMA.

Patrick KAMENKA

LES INDIENS SONT ENCORE LOIN

Suisse-France (1977)

Réalisation : Patricia Moraz.

Scénario : Patricia Moraz. Images : Renato Berta. Décors : Rolf Knutti. Montage : Thierry Derocles. Production : Films 2001/Filmkollektiv Zurich AG/I.N.A. Distribution : Parifilms.

Interprétation : Isabelle Huppert (Jenny), Christine Pascal (Lise), Matthieu Carrière (Matthias), Chil Boiscuille (Guillaume), Nicole Garcia (Anna).

95 minutes.

Ce n'est pas toujours drôle d'avoir vingt ans, semble nous répéter inlassablement le cinéma, par les temps qui courent. Ce film de Patricia Moraz, qui en est à son premier long métrage, porte sur l'adolescence un des regards les plus désabusés qui soient. La radio nous annonce d'une voix neutre la mort d'une jeune fille. Nous ne savons pas s'il s'agit d'un suicide, mais ce qui est sûr, c'est le divorce définitif entre Jenny et la vie. Une jeunesse qui ne semble entretenir avec la vie que des rapports très distants, c'est un problème de société. Lorsqu'il s'agit de la société suisse, de nombreux aspects s'éclairent.

La Suisse, c'est un pays sans imprévus, où chaque chose a sa place et chaque place sa chose. Quelqu'un qui traverse en dehors des lignes jaunes risque de se faire interpeller.

La Suisse, c'est un pays où les flics viennent fermer les cafés le soir, en tenant des chiens en laisse, où les jours passent les uns après les autres sans que rien ne ressorte. Comme le dira Charles Dé : « A certaines périodes, la vie ralentit ! » La Suisse, c'est l'essence du morne. La Suisse paraît convenir à merveille pour cette définition de la société de consommation que donnaient en Mai 1968 ceux qui refusaient d'échanger « le risque de mourir de faim » contre « la certitude de mourir d'ennui ».

Nous faisons la connaissance de Jenny par l'intermédiaire de Lise, qui la prend petit à petit pour confidente. Lise est enceinte. Elle désire avorter. Jenny l'aidera à obtenir le certificat du psychologue, nécessaire à la visite chez le gynécologue. L'enfant est de Guillaume, que Lise fréquente, malgré une différence d'âge importante, afin de s'approprier son passé. Car si Lise est encore au lycée, Guillaume, lui, a vécu. Il a milité. Avec la sœur de Lise en particulier. C'était l'époque des nuits blanches, l'époque de l'espoir. Mais tout le monde en est revenu, du militantisme ; surtout Mathias. Parce qu'il a vieilli, parce qu'il « regarde sa vie comme celle d'un autre », qu'il se considère comme un « vieillard qui se croit un jeune homme ». Il condamne les militants, ces « vautours qui s'approprient l'histoire des autres pour régler leurs propres problèmes ». De toute façon, comme le disait la sœur de Lise, « la morale de gauche est toujours une morale ».

Jenny, elle, est un peu extérieure au groupe, auquel elle ne cherche pas à s'intégrer. C'est un personnage d'une très grande austérité, qui vit avec sa grand-mère, c'est-à-dire dans la solitude la plus complète.

La seule échappatoire à sa vie, ce sont les Indiens. Parce qu'ils sont encore loin, parce qu'ils paraissent tellement libres, tellement beaux sur les photos qu'elle a arrachées à un bouquin chez le libraire (1). Ils sont le symbole d'un ailleurs inaccessible à ceux qui tournent en rond.

Les Indiens sont si loin de la Suisse.

De ce pays où l'on va s'enfermer aux chiottes pour se piquer, où l'on rencontre tant de militants déçus (après LE GRAND SOIR et JONAS..., ça devient vraiment une spécialité helvétique), où l'on rencontre Charles Dé (oui, celui de CHARLES MORT OU VIF) dans un troquet, hagard, sonné par son long internement psychiatrique, où enfin Jenny meurt.

Dans la neige, le froid, l'indifférence, par un dimanche comme un désert. Pour rien.

Le film de Patricia Moraz ressemble au bouquin de Thomas Mann dont parle, au début du film, le professeur d'allemand de Lise et Jenny, et pour lequel cette dernière se passionne. Il exprime « l'horreur endolorie de la réalité », le désenchantement, l'opposition entre l'esprit et la vie. L'alternative à la mort est la création. A une existence heureuse s'oppose « la recherche de l'impossible lieu, de l'indicible désir ».

S'il n'est pas possible encore de savoir si cette quête est celle de l'auteur, il est par contre pertinent de saluer l'œuvre glacée et nihiliste de Patricia Moraz comme une réussite incontestable.

Yves ALION.

(1) « Tristes tropiques », de Claude Lévi-Strauss.

PROPOS DE PATRICIA MORAZ

Mon film est une revendication de la forme. Le cinéma est une langue écrite de la réalité. Je veux filmer des signes qui parlent.

Je me suis inspirée d'un fait divers qui m'a émue. Le cinéma, c'est l'émotion. Toute explication est rassurante : c'est pourquoi je ne voulais pas rassurer en donnant une explication au comportement de la jeune fille. Mais le spectateur veut des modèles, des héros qui vivent à sa place ce qu'il n'a pas vécu.

Je lance un cri d'alarme sur la petite bourgeoisie. Sous les rues qu'on voit dans le film, il y a quinze étages de banques pleins d'or. C'est un film qui ne dit rien : le dialogue n'a pas de fonction narrative. D'ailleurs peut-être que les Suisses n'ont rien à dire. La Suisse appartient au tiers monde cinématographique.

L'allusion à CHARLES MORT OU VIF est une façon de dire que ce type de révolte peut survenir à n'importe quel âge. La référence aux Indiens est destinée à rappeler que l'impérialisme américain s'est construit sur l'extermination des Indiens. Je ne prétends pas donner de réponse aux interrogations des « anciens combattants » de 68 : je me refuse à conseiller aux gens de marcher au pas ensemble dans telle ou telle direction. Marx a écrit qu'il ne suffit plus d'interpréter le monde, qu'il faut le changer : mais cela n'interdit pas de continuer à l'interpréter. C'est ce que je fais : je pense que le cinéma est le lieu idéal d'interprétation du réel.

La folie est la vraie compagne de la liberté : en Suisse il n'y a pas de folie donc pas de liberté. On me dit que mon film est pessimiste : non, car il reste un espoir, la création.

Propos recueillis par Marcel MARTIN

LES EPOUSES

La première fois que j'ai vu ce film, il y avait une majorité de femmes dans la salle. C'était au Women Film Festival de New York. L'atmosphère était à la joie et au rire. Anja Breien avait fait une bonne farce au cinéma en jetant trois femmes dans la ville, trois femmes en goguette, trois respectables femmes mariées qui devaient bien avoir la trentaine ! La deuxième fois que j'ai vu ce film, il y avait peu de monde et surtout des hommes. Ils se sont ennuyés. Certains ont ricané. D'autres ont bâillé. C'était sinistre.

Ces réactions sont intéressantes. Qu'y a-t-il donc de si irritant à voir l'équivalent de HUSBANDS en femmes ? Parce que l'une d'elles est enceinte ? Et justement. C'est là que le bât doit blesser. Trois femmes ne rentrent pas chez elles après une réunion d'anciennes élèves. Elles font la maison buissonnière. Elles ne retournent pas s'occuper des enfants. Au lieu de cela, elles restent ensemble, vont dans les pubs, draguent des hommes sur le boulevard. Elles sortent du rang en cassant leur activité journalière et ménagère. En prenant, par exemple, le bateau pour Malmö.

Ce qui arrive à Heidrun, Kaja et Mie, les trois femmes d'Anja Breien, est infime. Elles ne rencontrent pas l'homme de leur vie, elles ne brisent aucun de leurs couples. L'une perd son travail, l'autre s'explique avec son mari et révèle aux deux autres l'existence de son amant, la troisième se rend compte de sa dépendance maritale. Ce n'est pas de la prise de

HUSTRUER

Norvège (1975)

Réalisation : **Anja Breien.** Scénario : **Anja Breien.** Images : **Halvor Maess, Nils Raknerud.** Production : **Work Film (Oslo).** Distribution : **NEF Diffusion.**

Interprétation : **Anne-Marie Ottersen (Mie), Katja Medboe (Kaja), Froydis Armand (Heidrun), Noste Schwab (mère de Kaja), Stein C. Thue (un des dragueurs-photographes), Helge Jordal (l'autre), Alv Nordvang (le chef du personnel), Julian Strom, Gunnar Alme et Grethe Nordra (les mendiants), Sverre Anker Ousdal (le mari de Mie).**

90 minutes.

conscience. C'est fait sans discours. C'est juste un tout petit pas de côté. Juste comme le disait Gébé.

Ce petit pas est dur à faire. Elles se disputent. Elles ont tellement l'habitude de parler de « leur » homme. Mais, peu à peu, elles qui avaient oublié ce que c'est, parlent d'elles-mêmes. Et de se dire qu'elles ne sont pas aussi heureuses qu'elles pourraient l'être. Pas aussi heureuses que la belle image donnée du mariage et des enfants au début du film.

La grande nouveauté est ce qui se crée entre les épouses. Confiance. Intimité. Envie de communiquer. Les voilà délivrées de l'isolement du couple. Elles commencent à se parler. A s'aimer. A s'échanger quelque chose.

Pour son deuxième film (le premier, VIOL (1971) est inédit en France ; le troisième, UNE HISTOIRE D'AMOUR (1977) sortira en 1978), Anja Brein a choisi de faire des plans fixes où peuvent s'épanouir la simplicité du jeu des trois actrices, (toutes trois issues du théâtre) et leur style mi-improvisé mi-écrit.

Il faut avoir avec Mie, Kaja et Heidrun un rire complice. Non un rire moral. Il faut s'amuser de les voir se chipoter, se masser, se redécouvrir, se crêper le chignon comme on dit ! Il faut les écouter rigoler, prendre le petit déjeuner ensemble et faire les folles. Eh oui, faire les folles. Comme des collégiennes.

Pourquoi diable rigolerait-on des hommes qui se saoûlent, se foutent des claques dans le dos, draguent les filles, déconnent et resterait-on pisse-froid devant des femmes qui font la même chose ? Hein, je vous le demande ?

On me glisse à l'oreille qu'il faut que je me taise. Pourquoi ? Les femmes n'auraient-elles pas le droit de parler ? Dommage que Max Tessier ne soit pas en France pour voir LES EPOUSES. Je suis sûre que ça lui plairait.

Claire CLOUZOT

TROTTOIR DES ALLONGES

Plus le Système (plutôt les « systèmes ») s'approprie et récupère les discours des minorités, des révoltés, des « marginaux », plus ces derniers doivent jouer le jeu de la contradiction et de l'hétérodoxie. Promouvoir une parole claire, sans ambiguïté, équivaut à offrir une plate-forme confortable aux grandes « machines analytiques » dont la fonction est de normaliser et de digérer toutes les aspérités transgressives.

Jean-Louis Daniel, parfaitement conscient de ce problème, n'hésite pas dans son film à froisser toutes les formes de bonne conscience. Dans un entretien donné au quotidien « Libération » (2-9-1977), l'auteur explique sa démarche : « En fait, TROTTOIR DES ALLONGES est un reportage imaginaire sur la France de 1977. Reportage qui fait référence au documentaire, et imaginaire parce que c'est complètement recréer une nouvelle réalité irrationnelle, alors qu'on est en plein dans la rationalité. » Nous voici avertis, nous sommes confrontés à une fiction objective, située dans un vase clos d'une rigueur constitutive équivalant, en mathématique par exemple, à un système « non-Euclidien » qui possède ses propres lois de logique intérieure.

Marcel, personnage éminemment négatif, sans travail, sans idéal, vit au jour le jour en chapardant et en se prostituant ; dans ses pérégrinations il va rencontrer, et plus ou moins s'y attacher, Anita, son double féminin. Ces deux pantins à la dérive vont fonctionner et essayer de communiquer grâce à l'argent (la chaîne vitale) que Marcel, avec son corps et son désespoir, soutire à Barbara, une bourgeoise qui s'ennuie. Deux autres « paumés », un mari obsédé par la reconquête de sa femme et un apprenti boucher saisi par le « ras le bol », gravitent autour de Marcel et, unissant leurs rancœurs, vont faire un « casse » minable dans une usine de banlieue déguisés, comme de mauvais guignols, en ténors politiques (grâce à des masques — sur le modèle du « Bread and Puppet Théâtre » — figurant Giscard, Marchais et Mitterrand).

L'apprenti boucher se fera prendre, le mari empochant l'argent

France (1977)

Réalisation : Jean-Louis Daniel.

Scénario : Jean-Louis Daniel. Images (couleurs) : Gaby Glissant. Montage : Isabelle Rathery et Véronique Graule. Musique originale : J.A. Seazer. Sons : Yves Zlotnika. Production : Les Films du Point du Jour.

Interprétation : Jacques Burloux (Marcel), Catherine Le Cocq (Anita), Carla Marlier (Barbara), Daniel Langlet, François Michaux, Philippe Dujannerand, Mustafa Stitl.

90 minutes.

ira retrouver sa femme et Marcel, après le suicide d'Anita, se fera abattre à la fin, un peu comme Michel Poiccard dans A BOUT DE SOUFFLE. Cet héritage godardien, sans être explicitement avoué par Jean-Louis Daniel, est néanmoins présent dans le film, non comme référent cinéphilique, mais comme matériau socio-esthétique à fort quotient mythologique ; car faire un film en 1977, signifie qu'il faut assumer tout un background culturel qu'on ne peut, de toute façon, pas nier.

Ce psychodrame qui reflète de manière très pessimiste un ensemble d'espoirs politiques, humains et cinématographiques déçus et bafoués est rempli de dégoût et de mauvaise conscience que l'on doit, selon l'auteur, mettre au jour sous tous ses angles.

La démarche de Jean-Louis Daniel rejoint celle d'un Fassbinder ou d'un Jed Johnson (BAD), cinéastes qui estiment qu'il est malhonnête de cacher (de déguiser) certains aspects négatifs de notre société sous prétexte de ne pas choquer les spectateurs. Ils accentuent au contraire l'aspect morbide de leurs fictions, créant, par la force des choses, chez les gens une prise de conscience qui, sans être directement d'ordre politique (et encore !), constitue un rude démontage des scories fascisantes de nos sociétés avancées.

« La mauvaise conscience, il faut la filmer aujourd'hui dit Jean-Louis Daniel, en plan large et en plan rapproché ».

Ainsi, TROTTOIR DES ALLONGES, par son honnêteté fondamentale et son exigence intérieure est un conte moral pas si éloigné qu'on pourrait le croire de ceux de Rohmer : regardons un peu du côté du SIGNE DU LION ou de LA COLLECTIONNEUSE !

Raphaël BASSAN.

LES ENFANTS DU PLACARD

Si l'on jouait au portrait à propos du film LES ENFANTS DU PLACARD, on prononcerait les mots frère, sœur, amour impossible, épée, secret, vol, argent, enfermement, solitude. Des mots qui se réfèrent à l'éros, à l'innommé, au no man's land dans lequel nous savons désormais que vivent les créatures du monde intérieur de Benoît Jacquot.

Les enfants se déclarent des choses qui restent secrètes à vie. Après, quand ils deviennent adultes, rien ne compte plus. Mais si Brigitte Fossey est la sœur préférée du père, et Lou Castel le renégat, c'est parce qu'ils se sont fait — il y a bien longtemps — un serment à la canne-épée au fond du placard maternel. La préférée va, vient dans la clarté. Le renégat a le visage et le ton morts, il est seul, sans argent, il vole pour manger. Son isolement est buté, comme celui du personnage de Benoît Jacquot lui-même dans L'ASSASSIN MUSICIEN. Lui aussi sort la nuit et vit dans une chambre sans chaleur et sans feu. Obtus, fermé, exclu.

Chaque fois qu'au cinéma, on est en face d'un monde nouveau, il faudrait pouvoir employer un langage spécial. Crier : attention, vision personnelle, univers jamais rencontré. Ainsi de Benoît Jacquot avec qui on fait mieux connaissance. Parce que LES ENFANTS DU PLACARD se refuse moins au spectateur que son premier film.

Et pourtant, il ne faut pas déduire de ce qui précède que l'histoire compte. La fiction, ici, est effacée.

Restent des couleurs, des mouvements qui parfois ne vont nulle part, des mains qui se tendent pour recevoir de l'argent, des tons de voix qui discordent. Brigitte Fossey parle réalistiquement — comme si, elle, elle appartenait à la fiction classique — et Lou Castel, Isabelle Weingarten parlent « bressonien ». Restent des mouvements intérieurs qui viennent du plus obscur de nous-mêmes. L'envie, l'étonnement, le malaise. Face aux « hommes de l'autre bord », le mari et le père de Brigitte Fossey dans le film, ces envoyés du trafic et du racisme, décrits comme des personnages de comédie. Face aux errances de Nicolas-Lou Castel.

Une ombre plane sur le film. Sur l'appartement bourgeois vide.

France (1977)

Réalisation : Benoît Jacquot.

Scénario et dialogues : **Benoît Jacquot.** Images : **Pierre Lhomme.** Décors : **Raoul Albert.** Montage : **Fanette Simonet.** Musiques : générique : scènes d'enfants **de Schumann ; slow : « tornero » par I Santo California.** Production : **G.M.F./ Sunchild/I.N.A.** Distribution : **M.K. 2.**

Interprétation : **Brigitte Fossey** (Juliette), **Lou Castel** (Nicolas), **Jean Sorel** (Berlu), **George Marchal** (le père), **Isabelle Weingarten** (Laure), **Christian Rist** (Julien), **Hassan Falle** (Diop), **Martine Simonet** (prostituée), **Sophie Baragnon** (Juliette enfant), **Vincent Balvet** (Nicolas enfant), **Danielle Gegauff** (la mère).

105 minutes.

Sur la cage de l'escalier. Sur la relation du frère renégat et d'Isabelle Weingarten, substitut de la sœur impossible. Sur les rencontres de Nicolas et de Juliette (Brigitte Fossey). Mais quelle ombre ? L'ombre de ce qui n'est jamais nommé.

On s'enfonce dans la mise en scène de Benoît Jacquot comme dans une remontée de souvenirs. On peine dans un couloir vide, on respire et surgit l'image d'une mère qui s'est pendue, une après-midi qu'on jouait entre frère et sœur.

On ressent des bouleversements si souterrains à la vision de ces images. Plus profonds que d'autres. Venant de l'inconscient. Les racines de ces ENFANTS DU PLACARD plongent dans cette région-là. Comment en nier l'évidente beauté ?

Et puis, une fois de plus, on se heurte à la solitude. La lumineuse sœur va partir loin, en Afrique. Nicolas est abandonné de tous parce qu'il se veut abandonné. Il se love dans une couverture grise. Ah non, ai-je crié ! ne nous éloignons pas ! Mais Benoit Jacquot a un sens du cinéma qui rejoint les fibres d'un corps, c'est-à-dire qu'il est physique. Et la caméra s'éloigne, un peu de biais, abandonnant cet amas gris qui est un homme seul.

Quand une vision est si déchirante, on est bien forcé de s'éloigner. Mais le film, lui, reste mystérieusement présent. Il colle dans le cœur et les yeux, d'autant plus qu'il n'a pas de nom.

Claire CLOUZOT

TOUS LES FILMS SORTIS A PARIS DU 15/8 AU 15/9/77

par Yves ALION, Raphaël BASSAN, Gilles CEBE, Claude GELÉ, Jean A. GILI
Patrick KAMENKA, Gérard LANGLOIS, Paul-Hervé MATHIS, Henry MORET, Stéphane SOREL

L'AMOUR EN HERBE, de **Roger Andrieux** (France, 1977), avec **Pascal Meynier, Guilhaine Dubos, Michel Galabru** (7-9). Après les peintures folkloriques d'une certaine jeunesse dévoyée qui, des DEMI-SELS aux CŒURS VERTS, avaient fait de cette période de la vie une véritable nouvelle race, voici maintenant l'adolescence fraîche et spontanée (parfois un peu marginale, mais ça passera) qui envahit nos écrans. En principe il faut toujours se méfier de la vision qu'un cinéaste adulte impose (propose ?) de ses jeunes sujets et « l'effet de réel » renforcé par toutes sortes de procédés naturalistes n'augmente nullement, contrairement à ce qu'on voudrait nous faire croire, l'exactitude de la démarche. Le jeune lycéen Marc, naïf comme il se doit (les études

comme on le sait idéalisent les choses), va faire le dur apprentissage de l'amour, en la personne de Martine, vendeuse de prisunic et donc déjà insérée dans la vie active, ainsi que de la compromission sociale à travers l'exemple de son frère aîné arriviste : le tout baignant dans une atmosphère « petite bourgeoise » qui fait de l'ambition une valeur d'échange. Le film de Roger Andrieux, malgré quelques bonnes intentions, glisse vers le jeu de clichés et le seul moment fort est constitué par le discours du père (Michel Galabru) à son fils sur la nécessité du refoulement des pulsions « naturelles » au profit de l'ascension sociale, seul objectif solide, selon lui, de bonheur futur. Film donc banal, bien qu'inséré dans le monde contemporain (mais tout film porte les stigmates, à un niveau ou à un autre, de son époque), L'AMOUR EN HERBE vieillira bien vite. (R.B.).

ANNIE HALL (7-9). Voir critique dans notre n° 61.

ANDY WARHOL'S BAD, film de **Andy Warhol**, réalisé par **Jed Johnson** (U.S.A., 1977), avec **Caroll Baker, Perry King, Susan Tyrrell, Stefania Cassini, Cyrinda Foxe, Mary Boylan, Charles McGregor, Tere Tereba** (7-9). Andy Warhol, depuis BLUE MOVIE et WOMEN IN REVOLT ne réalise plus « ses » films et il est un peu dommage que tous les films réalisés par Warhol lui-même soient toujours inédits en notre doulce (!) patrie... Warhol est donc devenu un prête-nom commercial pour des productions dont on se demande parfois ce qui peut le rattacher à celles-ci : Morissey d'abord et surtout, mais aussi les deux productions Carlo Ponti CHAIR POUR FRANKENSTEIN (en relief et tourné en partie et pour les effets spéciaux par

Antonio Margheriti, alias Anthony Dawson, servant alors de nègre à Morissey incapable d'en assumer la réalisation et détestant, ignorant tout du fantastique qu'il voulut encore davantage tourner en dérision avec son abject DU SANG POUR DRACULA), et aujourd'hui (et il doit bien y en avoir d'autres) Jed Johnson... qui poursuit dans la lignée amorcée par Morissey l'exploitation d'un nom qui, somme toute, n'avait jusqu'ici rien de commun avec l'académisme d'un nouveau jeune cinéma hollywoodien (narration « normale », montage « normal », emploi de stars « has-been » telles que Caroll Baker... tout ça n'a rien à voir avec les films typiquement warholiens ne recourant comme ultime montage qu'à une mise bout à bout de bobines d'un seul plan, la plupart du temps de 120 mètres). ANDY WARHOL'S BAD, donc, joue lui aussi sur la provocation et c'est peut-être tout ce qu'il peut avoir pour se référer à l'univers de celui que l'on a connement étiqueté comme le « Pape de l'Underground ». Aux Etats-Unis, il fut lancé comme, et jouant sur le mot « bad » : un film dans lequel il y a de quoi choquer absolument tout le monde »... ou comme quoi « l'art n'a jamais eu cette forme-là »..., les critiques new yorkais ne s'étant pas non plus trompés sur les épithètes : « bad looks very good » (Mauvais sent bon)... ou « bad not so BAD » (Pas mauvais du tout)... Dans une petite ville américaine, des filles, toutes plus belles les unes que les autres, sont vouées au « mal » : elles volent, tuent, saccagent, par vocation, par désespoir... Avant d'en dire davantage, il convient de (re-)signaler combien est curieuse cette subite sympathie (?) pour les associations féministes si l'on se remémore la tentative de meurtre en 1967 (revoir à ce sujet le film de Varda : LION'S LOVE) sur Warhol par Valerie Solanas, auteur d'un bouquin et farouche partisane pour un mouvement « pour la castration des hommes », ex-super-star de Warhol et qui lui déchargea à travers tout le corps le contenu d'un flingue ! « Subite sympathie pour les associations féminines » disais-je... Ouais ?... C'est aussi probable qu'ambigu dans la mesure où toute motivation = fric, et que ce n'est pas cette armée féminine du crime, pyromane, sadique et débile, déphasée de tout contexte (politique, social, revendicateur ou fantastique) qui nous fera avaler les gratuités racoleuses et destinées « à choquer » (sic) sur lesquelles on ne lésine pas (entre autres, la séquence du bébé jeté par la fenêtre) (P.-H. M.).

A NOUS LES PETITES POLISSONNES, de **Robert S. Kinger** (Canada, 1974), avec **Angel Barrett** et **Jennifer Jordan** (17-8). Cela commence comme une dramatique, une de celles qui eurent leur heure de gloire à la télévision française : récit à la façon des romans du XIX^e^ siècle, soin tout particulier apporté aux décors (vaste demeure aux objets marqués par le temps), aux dialogues, à la musique (classique bien entendu), aux lumières (travaillées). Puis avec la mise à nu de l'héroïne, tombée dans le piège tendu par un séducteur, partisan de la fée électricité, le réalisateur annonce la couleur : chair, bien sûr. Il nous donne à voir une série d'ébats pornographiques, entre un libertin, amateur de pucelles, et quelques jeunes femmes, perverses sous des dessous convenables, scènes dont le caractère didactique n'a éveillé que bien peu d'intérêts chez les spectateurs, à l'exception peut-être de la dernière séquence où le héros, sodomisateur à ses heures, se fait à son tour sodomiser. Messieurs les analystes à vos stylos !... (G.La.)

ANTAR, CAVALIER DU DESERT, de **Mohammad Salman** (Syrie, 1976), avec **Samira Tawfik, Mamoud Saïd, Imad Hamdi** (14-9). Enième version (cette fois-ci syrienne), de ANTAR ET ABLA, nous contant ces fameuses légendes traditionnelles orientales déjà illustrées en 1948 avec LES AMOURS DE ABLA ET ANTAR, en 1951 par Niazi Moustafa (version égyptienne) puis avec (toujours de Moustafa) ANTAR LE MALHEUREUX, et enfin en 1976 ! Outre ANTAR AU PAYS DES ROMAINS, version libanaise datant de 1974, les Italiens s'étaient déjà emparé du mythe, assimilant ANTAR à TARZAN. C'est épique, c'est beau et on vous reparlera (ça en vaut la peine) prochainement et plus longuement de ce cinéma romanesque, parfois fort mélodramatique, injustement méprisé et oublié. (P.-H. M.).

A PLEIN SEXE, de **Gérard Vernier** (France, 1977), avec **Barbara Moose, Jean-Louis Vattier** et **Nicole Framo** (24-8). Le monde de la pornographie vu par les deux bouts ou comment une productrice de spectacle érotique teste ses futures interprètes avant de les présenter aux spectateurs — l'essayage ayant lieu dans divers endroits plus ou moins publics. A noter dans ce film pornographique, si peu différent de ce qui se tourne en France dans le domaine, le soin apporté au montage, aux mouvements d'appareil et à la photo (si la chair est triste, elle n'en est pas moins jolie) ; ce qui toutefois ne compense nullement l'absence totale d'imagination. A noter aussi, une fois n'est pas coutume, la proportion équitable de fellations et de caresses « clitorido-vaginales » (G.La.)

THE BABY MAKER, de **James Bridges** (U.S.A., 1976), avec **Barbara Hershey** et **Colin Wilcox-Horne** (14-9). Nous est passé sous le nez comme un vaisseau spatial de STAR WARS, car retiré de l'affiche au bout de deux jours : il n'y avait personne dans la salle !... Et si nous avions loupé un chef-d'œuvre ?...

LA BELLE ET LE PUCEAU (ou **LES TOURMENTS DE L'INNOCENCE**), de **Massimo Dallamano** (Italie 1974), avec **Edwige Fenech, Lionel Stander** (22-8). Prenez quelques plats de spaghettis, des paysages siciliens et de fabuleux palais, ajoutez-y un séminariste-innocent, un grand-père lubrique, une belle-mère jeune et appétissante, un père idiot, un frère boulimique, une servante pas du tout accorte et une prostituée aux contours « felliniens » et vous aurez-là les éternels ingrédients d'un porno italien. Celui-là est aussi insipide que les autres, mais avec en plus des ambitions esthétisantes. C'est le comble ! (P.K.).

LE BISON BLANC (THE WHITE BUFFALO), de **Jack Lee Thompson** (U.S.A., 1976), avec **Charles Bronson, Jack Warden, Will Sampson, Kim Novak, Stuart Whitman, Clint Walker, Ed Lauter, John Carradine** (24-8). Plutôt que de suivre la voie ouverte par Richard Brooks dans LA DERNIERE CHASSE (où le bison blanc et sacré « traduit tout à la fois les liens vitaux des nécessités matérielles et les liens religieux par lesquels les Indiens expriment leur acte d'alliance avec le monde » ; voir Georges-Henri Morin, « Le Cercle brisé », Payot, pp. 174-175), Dino de Laurentiis et son « yes-man » de service ont préféré céder aux facilités du grand spectacle pour enfants. Faire se rencontrer Wild Bill Hickok et le bison blanc pouvait déboucher sur une sorte de « Moby Dick » de l'Ouest (cela va presque sans le dire) et surtout sur une remise en question des mythes. Rien de tout cela n'apparaît

dans ce succédané du dernier KING KONG (car c'est bien de cela qu'il s'agit, en attendant le yeti) où le bison blanc s'apparente davantage à un cheval de bois qu'à une créature mythologique. Tout ceci s'accompagne par ailleurs d'un très grand mépris pour la culture indienne (à travers le personnage de Crazy Horse qui, en contradiction totale avec le mythe, s'acharne à la destruction de la malheureuse bête). Notons enfin que John Carradine apparaît ici (comme dans THE SHOOTIST) sous les traits d'un croque-mort : n'est-il pas poignant de voir aujourd'hui ce vieil acteur fordien enterrer les légendes ? (G.C.).

BLACK SUNDAY, de **John Frankenheimer** (U.S.A., 1976), avec **Robert Shaw, Bruce Dern, Marthe Keller, Fritz Weaver** et **Bekim Fehmiu** (17-8). A son tour, John Frankenheimer prête son concours à cette entreprise paranoïaque, made in U.S.A. : le film catastrophe. Après le dinosaure, le requin géant, l'incendie de gratte-ciel, le tremblement de terre, le jumbo-jet en détresse, voici maintenant le terrorisme à grande échelle. En l'occurrence, un attentat projeté par Septembre Noir sur un stade de Miami, où se trouvent réunies 82 500 personnes, à l'aide d'un dirigeable porteur d'un engin explosif qui contient des milliers de petites fléchettes. Mis au courant, par hasard, un commandant du contre-espionnage israélien, perspicace autant qu'intraitable, fera en sorte de le faire échouer. Paradoxalement, dans ce duel au sommet de super héros, aucun personnage ne trouve grâce aux yeux du cinéaste. La Palestinienne, maître-d'œuvre de l'attentat, à laquelle Marthe Keller (et c'est une

erreur) prête son beau visage, a le tort de croire que le crime (c'est une experte dans le maniement de la mitraillette) est un argument politique. Le commandant israélien utilise des méthodes d'interrogatoire qui ne sont pas sans rappeler celles de ses bourreaux d'hier. Le policier du F.B.I. est frappé d'incrédulité et les 82 500 petits bourgeois qui s'agglutinent sur le stade pour applaudir, dans le plus parfait égoïsme, les champions du football américain, sont vraiment trop couillons. Visiblement l'ambition de Frankenheimer n'est nullement au niveau politique, et son attitude est à rapprocher de celle, finalement tout aussi ambiguë, qu'on trouve dans des films plus anciens comme 7 JOURS EN MAI ou UN CRIME DANS LA TETE. Pour lui, il s'agit plutôt de faire fonctionner la mécanique du thriller sur des obsessions contemporaines, à savoir la violence qui ponctue les deux heures précédant la scène catastrophe, laquelle est (pour cause) escamotée. Sur ce plan, et sur ce plan seulement, le pari de Frankenheimer a été tenu. (G.La.)

CARNET ROSE D'UN HOMO, de **Anthony Smalto** (France, 1977), avec **Benoît Archenoul, Claude Loir** (17-8). Il s'agit d'un « love story » homosexuel hard. Rien à en dire, mais alors strictement rien. Les pipes succèdent aux sodomisations et inversement, tout ça filmé minablement entre quatre murs de H.L.M. et avec une zizique de bal musette dont l'emploi dans la débilité n'a rien à envier à Hustaix. Ce n'est plus l'éblouissement devant les fêtes foraines mais devant une assiette de spaghettis... A signaler une « curiosité » en complément de programme dans ces « temples de l'homosexualité » que sont La Marotte et Le Dragon, dirigés par Norbert Terry (CARNET ROSE... n'est pas de lui) : le premier journal filmé de HOMO ACTUALITES avec une interview de Roger Peyrefitte qui se réclame ardemment de l'homosexualité et de la pornographie. Oui, bon, d'accord... mais qu'est-ce que ça a d'extraordinaire ? !... On a rien contre les « pédés »... Pourquoi se justifier (toujours) ainsi ! (P.-H. M.).

CET OBSCUR OBJET DU DESIR (17-8). Voir critique dans notre n° 61.

LA CHAMBRE DE L'EVEQUE (LA STANZA DEL VESCOVO), de **Dino Risi** (Italie, 1976), avec **Ugo Tognazzi, Patrick Dewaere, Ornella Mutti**. Après AMES PERDUES qui constituait une évidente réussite dans un registre inhabituel au cinéaste, Dino Risi revient à un type de comédie qui lui est plus congénital : paradoxalement ce second film de la cuvée 1976 est moins réussi que le précédent. A la base du relatif échec (le film me paraît plus intéressant que ne semblent l'indiquer certains de mes collègues), il faut peut-être souligner l'indécision stylistique du cinéaste : Risi hésite entre la comédie de mœurs et le drame aux résonances politiques et aboutit à un produit hybride qui ne trouve pas son équilibre interne. Le choix même de situer le film au lendemain de la seconde guerre mondiale ne se justifie pas vraiment. On a un peu l'impression que Risi, tant vanté par la critique et pour être à la hauteur de sa réputation, pèche ici par intellectualisme et ne retrouve pas le « naturel » qui faisait merveille dans tant de ses œuvres antérieures. De toutes manières, LA CHAMBRE DE L'EVEQUE est un film à voir — ne serait-ce que pour l'interprétation toujours étonnante de Ugo Tognazzi — mais les amateurs du cinéaste milanais ne rencontreront pas le bonheur d'expression qui caractérisait des films comme RAPT A L'ITALIENNE ou PARFUM DE FEMME, pour ne s'en tenir qu'à des œuvres récentes. (J.-A. G.).

COMME LA LUNE (31-8). Voir critique dans ce numéro et entretien avec Joël Séria dans notre n° 61.

CONTINENT OUBLIE (PEOPLE THAT TIME FORGOT), de **Kevin Connor** (U.S.A., 1977), avec **Patrick Wayne, Dough Mcllure, Sarah Douglas, Dana Gillespie** (28-8). Sur une île volcanique, dans le plus pur décor « Disneylandien », trois héros, blonds bien sûr, bien faits de leur personne et intelligents, sont à la recherche d'un de leur congénère disparu. Guidés par une ravissante sauvageonne, ils vont affronter d'horribles indigènes, complètement idiots, qui, selon les tribus ressemblent aux chevaliers teutoniques ou aux hommes préhistoriques des « trois âges ». On court beaucoup dans ce film pour échapper aux vilains sauvages, aux méchants monstres-dynosauriens et aux explosions volcaniques. Mais on court surtout après l'aspect fantastique du film, qui lui n'apparaît jamais, un paradis pour écologistes peut-être, mais pas pour cinéphiles (P.K.).

LE DERNIER DES GEANTS (THE SHOOTIST), de **Don Siegel** (U.S.A., 1977), avec **John Wayne, Lauren Bacall, Ron Howard, James Stewart, Richard Boone, John Carradine** (17-8). Véritable ode à John Wayne, présenté, dès le pré-générique, à l'aide d'extraits de films, comme le défenseur de la loi et de l'ordre, ce western de Siegel, situé en 1901, dans une petite ville de l'Ouest, à l'aube des temps nouveaux (sous peu les rues seront pavées et les tramways électrifiés), nous raconte la dernière mission de salut public, à savoir l'élimination de trois hommes dévoyés, effectuée par un vieux cavalier, solitaire et malade (il est atteint du cancer), aux termes des derniers jours qu'il lui reste à vivre et qu'il a lui-même fixé à sept (tiens, tiens). Il meurt ainsi, comme il a toujours vécu, c'est-à-dire les armes à la main, en ayant

de plus l'âme en paix puisque sa mission a pris les allures d'une véritable expiation. Chemin faisant, Siegel nous présente ce « dernier dinosaure » en butte à quelques personnages de la génération montante, un shériff, un journaliste, une jeune femme, quelque peu ridiculisés dans leurs désirs d'hommes d'un autre temps, tandis qu'un jeune garçon trouve quelque grâce aux yeux du réalisateur (et aussi du personnage de John Wayne) lors de son initiation, hésitante et redoutée (c'est sans doute là que le film recèle le plus d'ambiguités) au métier des armes. Siegel qui connaît ses classiques met en scène quelques « face à face », teintés de nostalgie. Celui entre John Wayne et James Stewart (L'HOMME QUI TUA LIBERTY VALANCE), ce dernier interprétant le vieux docteur qui révèle au cavalier l'ampleur de son mal, et celui entre John Wayne et Lauren Bacall (L'ALLEE SANGLANTE), celle-ci jouant le rôle de la logeuse où Wayne vient passer ses derniers jours de repos, et par ailleurs mère de l'enfant initié à cette violence présentée comme chose inéluctable. En dépit des ambiguïtés mentionnées, le film est un excellent documentaire sur l'Ouest en transformation ainsi qu'un faire-part attachant à l'un de ses champions (G.La.)

DERNIERE SORTIE AVANT ROISSY (17-8). Voir critique dans notre n° 59.

DES ENFANTS GATES (7-9). Voir dossier Tavernier dans nos numéros 61 et 62.

DONALD ET DINGO AU FAR-WEST (21-8). Montage bout à bout d'anciens cartoons de l'entreprise Disney. Rien d'inédit.

DONNE TA LANGUE AU CHAT, de **Sam Corey** (France, 1977), avec **Véronique Maugarsky, André Chazel, Hervé Malu** (7-9). Porno réalisé par des amateurs avec des moyens d'amateurs et situé dans un milieu très XVI° où tout le monde jongle avec les francs et les marks. Rien de nouveau et c'est toujours aussi nul (G.C.).

DUELLISTES (31-8). Voir critique dans ce numéro.

ETREINTES DECHAINEES, d'**Andrée Marchand** (**Claude Pierson**) (France, 1977), avec **Ursula White, Jacques Cellier, Didier Aubriot** (17-8). Porno sentimental et mélodramatique complètement ridicule. Traumatisée parce qu'elle est stérile, une jeune femme se sépare de son mari qui finit par épouser une comédienne volage mais fécondable. Après force galipettes chacun de son côté, le couple initial se réconcilie pour élever l'adorable et innocent enfant naguère tant désiré et enfin mis au monde par l'autre... Entre les nombreuses scènes hard plutôt gratinées on patauge en plein roman-photo avec vibratos de violon et mouchoir au coin des yeux. Débauche et maternité font bien mauvais ménage ! (C.G.).

EXTASES IMPUDIQUES, d'**Andrée Marchand** (France, 1977), avec **Ursula White, Alban Ceray, Milena Serdat** (31-8). Les sados, masos et autres y trouveront peut-être un quelconque intérêt, mais à l'heure où sortent de nombreux films célébrant la gloire du III° Reich, d'Hitler et des dignitaires nazis, il est peut-être temps de réfléchir au genre qui nous est proposé ici. De plus, quand on sait qu'un porno-sado-maso se déroulant dans un camp de concentration nazi a été réalisé et que HITLER, UNE CARRIERE fait salle comble en R.F.A. Certes, ce minable porno n'a pas l'ampleur des mythes nazis ressuscités ces derniers temps notamment avec l'affaire Kappler, Peiper, etc. Mais contempler l'avilissement d'une femme à l'écran violentée par quatre hommes à tour de rôle, sous les yeux du « héros » de ce film, puis la voir inondée de sperme, etc., n'a rien pour élever l'homme, ni la femme au-dessus de l'état bestial, encore moins les spectateurs de ce genre de chefs-d'œuvre. Intéressants aussi les « dialogues ». Ça va de : « Tu es à moi, soumise à tous mes désirs » en passant par : « il n'y a pas de plus grand plaisir que d'avilir une femme », sans oublier : « tu le veux parce que je le veux », « je suis ta putain » et j'en passe. Vraiment on s'enfonce dans la boue pornographique dont les profondeurs sont incommensurables (P.K.).

LES FRISSONS DE L'ANGOISSE (17-8). Voir critique dans ce numéro.

GLORIA, de **Claude Autant-Lara** (France, 1977), avec **Valérie Jeannet, Sophie Grimaldi, Nicole Maurey, Maurice Biraud, Alain Marcel** et **Andrée Tainsy** (14-9). Qu'est-il arrivé à l'auteur du DIABLE AU CORPS, de la TRAVERSEE DE PARIS et du BLE EN HERBE. Rien d'autre que d'avoir, comme tout le monde, vieilli, et c'est bien là son droit. Mais son cinéma a également vieilli. C'est plus grave. Tombé dans le domaine public, ce geste créateur n'est nullement à l'abri de la critique et ne peut être justifié par une quelconque référence à l'âge de son auteur, ce qui, en tout état de cause ne serait que pure démagogie. Autant-Lara pour cet infortuné retour à l'écran a choisi de nous raconter la douloureuse histoire de deux enfants épris l'un de l'autre et dont le bonheur est littéralement saccagé par la guerre (celle de 1914) et l'égoïsme des adultes (bourgeois du monde du spectacle). Lui partira, avec son grand-père, pour les U.S.A., elle, après un passage dans une institution en Suisse, deviendra danseuse dans un cabaret. Lorsqu'ils se retrouveront, bien des années plus tard, le temps aura fait son ouvrage. Minée par l'attente, la maladie, se sentant d'une autre époque, la jeune fille se laissera mourir. A la lecture de ces quelques lignes de scénario, il est aisé de se rendre compte qu'il s'agit d'un mélodrame. Genre noble s'il en fut, mais des plus difficile à manier et Autant-Lara en fait la cuisante expérience. Car s'il est aisé de faire pleurer la Margot qui sommeille en chaque spectateur, encore faut-il savoir mériter ses larmes, autrement qu'en faisant appel à des artifices hors d'usage. Pour comble de malchance, Autant-Lara, dont on connaît le tempérament volontiers polémiste et le regard poétique, noie ses intentions critiques sous un fatras de dialogues convenus et dénature ses sentiments, où affleure une certaine tendresse, par une direction d'acteurs proprement débile (à l'exception peut-être de la trop oubliée Nicole Maurey). Une scène à remarquer toutefois, celle, directement tirée de l'Histoire, où la cantatrice Marthe Chenal chante la Marseillaise, drapée dans du tricolore, le jour de l'Armistice, d'une fenêtre de l'Opéra (G.La.)

L'IMPRECATEUR (7-9). Voir critique dans ce numéro.

INTRODUCTIONS PERVERSES, d'**Alain Thierry** (France, 1977), avec **Christelle, Alban Ceray, Elisabeth Buree** (9-9). Tout est dans le titre de ce porno abject où l'unique « philosophie » réside dans une phrase : « la femme est une salope, une chienne ». A partir de ce thème grandiose, des maniaques de tout acabit vont se défouler devant nos yeux en introduisant dans tous les orifices féminins des objets hétéroclites (bouteille, cierge et sexe, évidemment). Ce, sans oublier les éternelles séquences de partouze, à croire vraiment que ce sport est aussi courant en France que la belote ou la pêche. On n'a plus rien à envier aux jeux du cirque de la Rome antique... ! (P.K.).

J.A. MARTIN PHOTOGRAPHE (17-8). Voir critique dans ce numéro.

JULIE ETAIT BELLE, de **Jacques René Saurel** (France, 1976), avec **Christine Laurent, Daniel Russo** et **François Duval** (24-8). Le retour à la nature : un beau sujet pour un cinéaste en mal d'imagination. Un peu d'utopie, beaucoup de naïveté, un zeste d'opportunisme. Deux jeunes gens abandonnent — en voiture tout de même — la vie citadine pour retrouver la terre-mère. Hélas, le chemin est parsemé d'embûches, en l'occurrence l'éternel féminin. Amours pseudo-libérées à trois, évocation du vert (mais dramatique) paradis des amours enfantines. Le présent finit par être contaminé par le passé, et la tragédie se fait actuelle. Mais le sens du drame antique n'est pas donné à tout le monde, et Jacques-René Saurel confond un peu trop langage cinématographique et artifices

techniques, flou et poésie pour rendre crédible cette sombre histoire (S.S.).

LEVRES ENTROUVERTES, de **Michel Gentil** (France, 1977), avec **Charlie Schreiner, Samanta, Cyril Val** (7-9). LEVRES ENTROUVERTES est une apologie de la partouze. Et effectivement ça partouze dur dans ce film qui, s'il ne porte la marque d'aucun moralisme étroit, n'en est pas pour autant d'un intérêt palpitant. Hormis pour ceux qu'une heure et demie de copulations variées n'effraie pas. (Y.A.).

LOLA 77, de **Paolo Moffa** (France, 1977), avec **Anne Libert, Antoine Cassagrande** (15-9). J'ignorais jusqu'à présent le porno touristique. C'est maintenant chose faite grâce à LOLA qui nous conduit de Pigalle à Istanbul. Malheureusement on a beau changer de frontière, on ne change néanmoins pas de sujet : le cul sordide, moche et sans imagination. C'est minable d'un bout à l'autre malgré quelques vues de minarets et des rives du Bosphore. On ne nous a pas distribué de loukoums à la sortie du film, dommage (P.K.).

LA MACHINE (14-9). Voir critique dans notre n° 61.

MALES HARD CORPS, de **Norbert Terry** (France, 1977), avec **Jean Estienne, Michel Werner, Christian Collo** (14-9). Norbert Terry, producteur, distributeur, exploitant, cinéaste (et parfois même acteur) a délibérément opté pour un cinéma qui se veut pornographique et essentiellement basé sur l'homosexualité (masculine). Voir à ce sujet le n° 3 de « Ciné-Girl » et le n° 1685 « Spécial X » du « Film Français », ce dernier signalant alors l'interdiction de MONDO HOMO qui n'est autre que le film dont nous parlons. Ou'en dire ?... Il y a des pipes et de la sodomie qui se succèdent. Point final (!). Hélas ! Les fétichistes du cuir et d'imagerie érotique... (dont je suis, et il faut bien rêver un peu dans ce bas monde, et c'est pas l'père Bouyxou qui me contredira !) en resteront sur leur faim. Ce qu'il y a de très dommage dans le cinéma actuel MONDIAL, c'est qu'il s'agit de plus en plus d'un cinéma de ghettos : films pour les pédés (entre guillemets), films pour les camés, films pour les noirs, films pour les juifs, films pour les bonnes femmes adhérant à des mouvements féministes et que je qualifierai très hypocritement et avec toute ma mauvaise foi (après tout, peut-être pas tant que ça !), de « mal-baisées », etc. Tout le contraire d'un cinéma populaire, voire même populiste ! Or, ce fétichisme du cuir, que l'on décelait déjà avec HOMMES ENTRE EUX — en ce qui concerne Terry — relève davantage d'un hymne à une super-(fausse) virilité (mythe du loubard et Cie), quasi agressif que de l'érotisme en soi, où l'apparat pourrait/peut consister à une super-exacerbation du désir, à, si l'on veut, l'enjolivement de l'objet, de l'homme, de la femme, présenté(es) dans toute leur(s) attraction(s) mystificatrice(s) (P.-H. M.).

MASTER SAMOURAI, de **Cesar** et **Jun Gallardo** (Hong Kong, 1977), avec **Chris Mitchum, Von Ferna, Romy Rivera** (7-9). Un mélange approprié de karaté, de coups de feu et de poursuites diverses font de ce film de cinéma-bis une réussite relative dans le genre. On ne s'y ennuie pas trop, ce n'est déjà pas mal. Et le masque impassible du beau blond de service (Chris Mitchum) nous fait trop penser au David Hemmings de BLOW UP pour que l'on y reste insensible. Il y a tout de même d'autres choses à voir en cette rentrée 1977 (Y.A.).

MONSIEUR PAPA, de **Philippe Monnier** (France, 1977), avec **Claude Brasseur, Nathalie Baye, Catherine Lachens, Daniel Auteuil** et le petit **Nicolas** (24-8). Pour son premier film de fiction, Philippe Monnier, co-auteur avec Yves Courrière de la « Guerre d'Algérie », a choisi le mode tendre et cocasse pour nous raconter l'histoire d'une amitié, pour le moins inhabituelle en ces temps de crise de société, comme on dit dans les milieux politiques, puisqu'elle unit un père, divorcé et plutôt juvénile, et son fils, âgé de dix ans, mais adulte avant l'heure. Lequel, bien des fois, aura, vis-à-vis de son géniteur, des attitudes proprement pédagogiques et teintées d'humour. Les gens heureux n'ayant pas d'histoire, l'auteur fait donc rapidement intervenir un élément dramatique : une jeune femme, charmeuse en diable et que le père voudrait séduire, via un week end à Bangkok. L'enfant, désirant être également du voyage, ira jusqu'à commettre un hold-up pour se payer le billet d'avion. Mais rassurez-vous, la morale est sauve, car l'auteur a pris soin de placer cet acte, reflet exact toutefois des mœurs actuellement en vigueur dans nos sociétés occidentales et capitalistes, sous le signe de la cocasserie avec un chef de bande, sorte de pierrot lunaire. Honnête au plan purement cinématographique, cette comédie de caractère vaut surtout par la fine étude psychologique qui en constitue l'ossature ainsi que par l'interprétation des comédiens visiblement en osmose. Il est bon à ce propos de préciser que si ce type de cinéma naturaliste et psychologique n'a qu'une importance moindre dans l'évolution du langage cinématographique, en revanche il constitue pour les comédiens français un excellent terrain d'essai (G.La.).

LES NAUFRAGES DU 747 (AIRPORT 77), de **Jerry Jameson** (U.S.A., 1977), avec **Jack Lemmon, Lee Grant, Chistopher Lee, Brenda Vaccaro, Joseph Cotten, Olivia de Havilland, Darren McGavin, Robert Foxworth, Georges Kennedy** (31-8). Encore un détournement d'avion. Ici, pour un hold-up et non à des fins politiques. Une pléiade de vedettes incarne les richissimes invités du voyage. Les femmes et les enfants d'abord, comme dans un naufrage et celui-là, c'en est un ! Première partie : le 747 tombe en pleine mer, du côté du fameux Triangle des Bermudes. Dans ce sous-marin improvisé : les paniques, les turpitudes, l'égoïsme de certains comme il se doit, enfin l'héroïsme d'autres. Tout ceci relève du psychodrame en huis-clos et les plans de l'avion aux fins fonds, sur un terrain s'affaissant, s'avèrent rares. Un drôle de choix est imposé : mourir asphyxié ou mourir noyé ! Seconde partie : l'opération de sauvetage et l'héroïsme (encore !) de la marine américaine. Tout ça tend vers l'exploit militaire : comment faire remonter le Boeing à la surface en évitant qu'il n'explose. L'action est menée à bien et on s'embrasse ou on pleure. Les américains s'autopaniquent. De quoi leur foutre une sacrée pétoche de prendre un avion ? Dans toutes ces plongées sous-marines, il ne manque plus que les requins, ultime piment ! (P.-H. M.).

L'OMBRE D'UN TUEUR, d'**Anthony Dawson** (Italie, 1976), avec **Yul Brunner, Martin Balsam, Massimo Ranieri** (17-8). On n'échappe pas à son destin : tel pourrait être le sous-titre de ce film. Quand on est un gangster, même américain et exilé en Italie, on finit toujours par « replonger » d'une façon ou d'une autre. En faisant assassiner un gêneur, par exemple. La mécanique étant mise en branle, la petite guerre peut s'installer, puisque c'est de toute façon, là que le réalisateur voulait en venir. Aucune invention, que ce soit au niveau du scénario ou de la réalisation. Un film de routine, banalement commercial (S.S.).

L'OPIUM ET LE BATON (THALA), de **Ahmed Rachedi** Algérie, 1970), avec **Marie-José Nat, Jean-Louis Trintignant, A. Kouivet, B. Hadjads** (14-9). Ce film n'est pas une nouveauté mais date de 1970. Antérieur donc à CHRONIQUE DES ANNEES DE BRAISE, L'OPIUM ET LE BATON se présente comme un film de prestige doté d'un budget relativement confortable mais témoigne par ailleurs d'une hagiographie révolutionnaire aujourd'hui dépassée ; pour un peu, on se croirait revenu à ce cinéma de partisans si florissant dans la Yougoslavie des années 1950. Ceci dit, ce n'est pas en ayant recours à la caricature et au manichéisme que l'on fait avancer la pensée révolutionnaire, d'autant qu'aucune analyse politique ne vient opérer le moindre recul ; par ailleurs, il convient de préciser que les auteurs se gardent bien de remettre en question les aspects les plus conservateurs de la révo-

lution algérienne (aujourd'hui encore, les femmes sont tenues à l'écart et il n'est de bons combattants que fidèles au Coran : ne pas fumer, ne pas manger de porc) et préfèrent chanter les louanges des martyrs de la révolution. D'où toute une série de clichés : le héros positif, l'affreux collaborateur, le faux collaborateur qui joue le double jeu. Tout ceci se résout donc en une manière de sanglante guignolade où le public applaudit les bons et conspue les méchants. Plutôt que de limiter son propos à la chronique d'un village sous l'occupation française, Rachedi a fait œuvre d'ancien combattant ; et une œuvre cinématographiquement peu satisfaisante. Bien que ne manquant pas de moyens, L'OPIUM ET LE BATON témoigne en effet de déficiences techniques pour le moins inacceptables : passons sur les bavures, ratures et autres approximations, mais de nombreuses aberrations formelles (abus de zooms, effets faciles, faux raccords multiples, etc.), trahissent une incompétence qui étonne de la part du directeur de l'Office du film algérien. Ceci n'arrange pas les choses et finit de dévaluer un sujet qui méritait meilleur traitement (G.C.).

PLUS ÇA VA MOINS ÇA VA (17-8). Voir critique dans ce numéro.

PORNOGRAPHIE THAILANDAISE, d'**Alain Payet** (France, 1977), avec **Gabriel Duchemin, Chantal Vitrapin, Marthe Flety**. Les puceaux ont toujours beaucoup excité l'imagination des pornographes. Ici, le rêve de notre héros est d'aller perdre sa virginité au pays des belles masseuses thaïlandaises. Pour ne pas être pris au dépourvu, il passe se munir d'accessoires divers dans un sex-shop qui sera fatal à sa vertu. S'il arrive au terme de son voyage, sa valise, elle, avec lesdits accessoires, lui échappe et mène une vie autonome. Il passera toute la durée du film à essayer, d'une part, de la récupérer, et, d'autre part à se faire plus ou moins violer par les hétaïres de service. Précisons pour les amateurs que les thaïlandaises sont peu nombreuses, l'exotisme étant réservé surtout à quelques plans documentaires pour faire couleur locale (S.S.).

LA PROF DU BAHUT (LA PROFESSORA DI SCIENSE NATURALI), de **Michele Massimo Tarantini** (Italie, 1977), avec **Lilli Carati, Michele Gammino, Alvaro Vitali, Giacomo Rizzo** (22-8). C'est nul et même nullissime. Cette comédie, graveuleuse à souhait, n'est qu'une farce vulgaire à peine bonne pour des lycéens en pleine crise de puberté. A part la ravissante Lilli Carati et quelques beaux paysages italiens, c'est lamentable d'un bout à l'autre. Quel gâchis : utiliser de la pellicule couleur et un grand écran pour ça, alors que tant de projets de films restent dans les tiroirs... (P.K.).

LES QUEUTARDES, de **Richard Stephen** (France, 1977), avec **Guy Royer, Erika Cool, Alban Oeray** 30-8). Tout est dans le titre délicat de ce énième porno avec son lot de fétichisme, de masturbation, de partouze hommes-hommes, femmes-femmes, hommes-femmes et réciproquement comme disait l'autre, le tout sur une musique guillerette. Zéro pointé : il n'y a même pas l'effort d'une maigre intrigue, d'un semblant d'imagination. C'est du voyeurisme pur et simple. La poubelle de l'histoire du cinéma se remplit... ! (P.K.).

REPTILICUS, LE MONSTRE DES MERS (REPTILICUS) de **Sidney Pink** (U.S.A., 1970), avec **Carl Ottosen, Ann Smyrner** (17-8). On ne sait trop de quels fonds de tiroirs sort ce petit film de série qui semble être l'œuvre d'un amateur (au sens péjoratif du terme) totalement dénué, non seulement de talent, mais également du moindre savoir faire. REPTILICUS, le monstre en question, ne bouge en effet que son long cou, le reste du corps demeurant immobile ! Il était une fois une équipe de prospecteurs de pétrole qui découvre des lambeaux de « chair préhistorique », ladite chair mal congelée se met à vivre et à reconstituer le monstre initial d'où elle est issue : terreur de pacotille et maquettes indigentes nous font regretter non seulement les « trucages » de Willis O'Brien, mais également ceux de Tsuburaya, l'âme damnée de Honda, ce qui n'est pas peu dire (R.B.).

ROBERT ET SONIA DELAUNAY, deux films de **Patrick Raynaud** (56 et 26 minutes) (France, 1972 et 1973) (14-9). Personnalités marquantes de l'Art Contemporain, Robert et Sonia Delaunay, ont participé dès les premières années de ce siècle aux mouvements esthétiques qui ont bouleversé notre conception de la peinture. Le double film de Patrick Raynaud analyse avec pertinence les multiples voies suivies par les artistes (surtout Robert Delaunay) depuis leurs premiers essais abstraits (vers 1907) jusqu'à l'introduction récente par Sonia de motifs picturaux dans l'apparence et la texture d'objets d'emploi usuel : affiches, robes, tissus, en passant par la mort de Robert intervenue en 1941. Sonia Delaunay commente elle-même les deux films qui demeurent, malgré tout, des réflexions sur des créateurs et non des œuvres réellement créatrices comme A BIGGER SPLASH, de Jack Hazan par exemple qui recréait l'univers du peintre David Hockney dans un langage cinématographique. Ces deux films, avec LES PRATICABLES DE JEAN DUBUFFET, de Jacques Scandelari, court métrage sur le promoteur de « l'art Brut » et sur ses conceptions esthétiques, également inclu dans le programme, offrent une bonne introduction à certaines conceptions de l'art moderne et peuvent inciter les spectateurs à visiter les expositions de ces plasticiens (R.B.).

THE ROLLING STONES INEDITS (31-8). Pas si inédits que ça... Les distributeurs ont eu « l'ingénieuse » idée de regrouper différentes bandes, de les juxtaposer pour les gogos d'avance émerveillés. LONDON IN THE SIXTIES, moyen métrage de Peter Clifton, et datant de 1969, utilise comme suite le CONCERT OF ROLLING STONES AT HYDE PARK, qui ne fut que la première partie (déjà exploitée) du 5 + 1 de Guy Job, consacré aux Stones et à Johnny Hallyday. Le tout se dénomme aujourd'hui THE LONDON ROCK AND ROLL SHOW, au cours duquel on peut voir (et entendre) successivement Jimmy Hendrix, Joe Cocker, Ten Years After, Otis Redding, Eric Burdon, Donovan, Procol Harum... et enfin les Stones. Ça zoome à tout bout de champ, avant-arrière, on ne lésine pas sur les grands angles et les images volontairement floues, au montage saccadé, comme si la caméra voulait retranscrire la défonce de Mick Jagger, oscultant ses moindres déhanchements, ne ratant pas une de ses moues suggestives. Défoncé aux amphés, à l'acide, ou au joint, ou tout à la fois (ce n'est de toute façon plus un secret pour personne et c'est ce qui tendrait à les rendre plus sympathiques), Jagger opère ce que l'on appelle aujourd'hui du « hard rock », du rock méchant, avec tout ce que cela implique : hystérie collective, démence, idolâtrie (images qui se figent). On peut le revoir comme dans 5 + 1, lire un poème de Shelley après la mort de Brian Jones, et c'est là que le film en ques-

tion s'enlise, exploitant tous les poncifs « jouissifs » d'une société de ghetto : hippies, nanas (la plupart du temps mignonnes), se baladent à poil, hymne au joint... bref, c'est un reportage sur du show-bizz, un mini-WOODSTOCK, un mini-MONTEREY-POP. Plus intéressant est le court métrage accompagnant ce programme : ROLLING STONES PARTY, de Jean-Jacques Jelot-Blanc (1964), dans lequel il n'y a pas encore Marianne Faithfull, tourné en noir et blanc, et un peu n'importe comment, dans lequel Keith Richard n'a pas encore les dents avariées (qui pourraient concurrencer celles d'Antonin Artaud), ne porte pas systématiquement de lunettes noires, et dont le plaisir visuel principal est de revoir Brian Jones, pas encore trop bouffi par l'alcool et la came, très discret même, tiré à quatre épingles (eh oui !), lequel fut remplacé par le joufflu (et déphasé) Mike Taylor. Ce qu'il y a de fascinant chez les Stones, c'est cette sorte d'apologie de la décadence et de l'ivresse à tout prix (dans tous les sens du terme)... elle n'est hélas que bien timidement (et opportunistement) filmée. Pour les inconditionnels, quoi ! Quant à moi, concert pop pour concert pop, je préfère encore aller voir ça sur les lieux du crime... (P.-H. M.).

ROOTS, ROCK REGGAE, de **Jeremy MARRE** (G.-B., 1976), avec **Bob Marley, Junior Murvin** et **The Heptones, Jimmy Cliff, The Gladiators, The Abyssinians, The Inner Circle, Joe Higgs, The Mighty Diamonds, Ras Michael** et **Sons of Negus, U. Roy, Toots Hibbert** (31-8). Contrairement au premier film qui a fait connaître la musique jamaïcaine : TOUT, TOUT DE SUITE, réalisé en 1972 par Perry Henzell et sorti seulement en avril 1976, et qui était construit sur un scénario romancé, ce second film est un pur documentaire de moyen métrage sur le « reggae » et ses vedettes. Cette musique, aux rythmes obsédants et chaloupés, qui associe le rock à des thèmes d'inspiration africaine, afro-cubaine et négro-américaine, veut exprimer, au-delà de la misère actuelle du peuple, l'espoir d'une vie meilleure à travers la révolution. « Le reggae ce sont des paroles, des rues sur un rythme du ghetto » explique Bob Marley dans le film. Pour replacer cette musique dans son contexte politique et social le montage fait alterner les 17 morceaux musicaux, interprétés par les groupes les plus connus du reggae, avec des plans montrant la vie des quartiers pauvres de Kingston, le rôle des camions-discothèques ambulants, l'industrie naissante du disque, et plusieurs interviews. Il émane du film une impression de force et de sourde violence malgré une réalisation filmique qui n'échappe pas toujours aux conventions du documentaire musical (C.G.).

S... COMME SPERME, de **Ken Warren** (France, 1977), avec **Jacques Gateau, Michel Buffler, Elisabeth Burre, Catherine Taiffer** (14-9). Pour mieux accrocher sa clientèle hebdomadaire de fidèles voyeurs, le porno donne dans le « serial » comme au bon vieux temps du muet. A la fin du film un carton racoleur indique : « N'oubliez pas de voir la suite des aventures de Charly et Richard dans LA CAGE AUX PARTOUZES, SEX UP, etc. ». Suivent trois ou quatre titres du même tonneau qui doivent venir nous menacer prochainement sur cet écran ! Les deux héros en question sont deux petits truands plutôt sympas qui sont ici chargés par leur boss d'aller récupérer trois tapineuses en pension dans une ville de province. Ayant troqué leur « feu » contre une arme beaucoup plus personnelle, ils dégainent lestement à chaque occasion au cours du voyage : restaurant, station-service, auto-stop... Tournée en province avec des moyens réduits et des acteurs inconnus, cette entreprise sent l'amateurisme et n'a pas la moindre prétention sinon d'alimenter les salles consommatrices en pâtée-ronron porno servie à petite dose (C.G.).

LE SEXE A LA BOUCHE, de **Georges Fleury** (France, 1977), avec **Alain Raybaud, Marlène Miller, Alice Allan, Vicky Mesmin, Agnès Olard** (31-8). Le réalisateur qui s'inspirait naguère de Bergman donne ici dans le pastiche porno de BELLE DE JOUR. Une bourgeoise délaissée trompe son ennui en soulageant la misère sexuelle des opprimés, davantage pour son plaisir que pour l'argent. Cette tournée d'une jeune dame de charité auprès de ses pauvres nous vaut quelques savoureux moments : visite à un travailleur immigré employé d'un palace, réconfort de cœur auprès d'une masseuse thaïlandaise exploitée, aide manuelle à un spectateur solitaire dans une salle porno, et surtout une inénarrable assistance à un couple de marginaux sexuels qui se livrent, dans une roulotte de foire, à de singuliers records... Cet énorme gag que ne désavouerait pas un Risi ou un Ferreri, reste une séquence d'anthologie d'humour rose. Ouant à la morale « engagée » du film serait-ce que dans toute bourgeoise mariée sommeille une pute au grand cœur ? Bof... Voilà bien des éloges et comparaisons flatteuses pour ce qui n'est en fait qu'un fumet d'originalité dans une sauce porno habituellement si fadasse (C.G.).

S.S. REPRESAILLES (MASSACRE IN ROME), de **George Pan Cosmatos** (Italie, 1972), avec **Richard Burton, Marcello Mastroianni, Léo McKern, John Steiner** et **Anthony Steel** (31-8). La récente évasion du colonel Kappler ayant remis en actualité certains événements douloureux de la seconde guerre mondiale, les distributeurs se sont empressés de sortir ce qui n'allait pas tarder à devenir un fond de tiroir. Car en dépit d'un carton final énumérant les noms et professions des 335 victimes de l'ancien S.S., chef de la police de Rome, ce film, tiré du roman de Robert Katz « Death in Rome », est bien loin de faire toute la lumière sur cette odieuse affaire d'otages abattus au pistolet dans les fosses ardéatines. Du moins a-t-il le mérite de mettre en cause l'attitude pour le moins ambiguë des autorités religieuses italiennes, en premier lieu le Pape Pie XII. (Carlo Ponti, producteur du film, a été inculpé de diffamation à ce propos). George Pan Cosmatos, qui semble affectionner les situations fortes à échelle historique (cf. : le récent PONT DE CASSANDRA), axe son film sur deux éléments dramatiques : la préparation de l'attentat contre cette colonne S.S. qui, chaque jour, circule dans Rome, et l'établissement précipité d'une liste d'otages (à raison de dix Italiens par Allemand abattu). Avec au centre, un débat d'idées, et surtout d'humeurs ; entre un Kappler (Burton) présenté comme prisonnier autant de ses convictions que de la voie hiérarchique et un jeune prêtre (Mastroianni) défenseur de la morale et du libre arbitre. Cette scène permet à l'auteur de conclure sans trop de dommage, un film sans réel schéma et dont le défaut moindre est encore d'être articulé autour d'un thème bateau par excellence, celui du bourreau-victime (G.La.).

SWASTIKA, de **Lutz Becker** et **Philippe Mora** (G.-B., 1973) (31-8). Antérieur à L'AIGLE AVAIT DEUX TETES et T'AS PAS CENT BALLES ? SWASTIKA

participe davantage d'un travail de documentaliste et de monteur que d'historien. Privilégier l'image au détriment de tout commentaire apparaît en l'occurrence moins dangereux (comme certains ont pu le penser) que stérile. Non que les documents soient inintéressants : certains sont inédits, d'autres rares, mais c'est l'absence de commentaire qui paradoxalement les banalisent. Plutôt que de chercher à analyser la mécanique du pouvoir nazi (suivant une méthode semblable, L'AIGLE AVAIT DEUX TETES paraît plus probant dans l'analyse de la montée du nazisme), SWASTIKA met en scène une manière de fascisme ordinaire où Hitler et sa clique apparaissent rien moins qu'humains. C'est à partir de cette normalité et de sa perversion qu'aurait dû s'exercer l'analyse de Becker et Mora ; mais conclure le film sur des images atroces de destruction et de mort pour infirmer l'ensemble des documents précédents et mieux faire ressortir l'horreur nazie, cela trahit l'inanité d'une méthode qui n'en est précisément pas une. Sans doute le cinéma passe-t-il d'abord par l'image, mais vouloir faire œuvre d'historien sans superposer à l'énoncé du discours une énonciation en forme de commentaire, cela relève d'une naïve inconscience et entretient la confusion (G.C.).

TERREUR SUR LE MONDE, de **Katsumune Ishida** (Japon, 1976), avec **Ken Sanders, Willie Dorsay** (24-8). Petit film sans prétention, aux trucages assez moyens, où un groupe de terroristes « tiers mondistes » investissent un tanker géant qu'ils menacent de faire sauter dans la baie de Tokyo si le gouvernement ne détruit pas toutes ses réserves pétrolières. Pareil sujet pouvait prêter à caricature, mais c'est l'honnêteté du propos qui surprend ici. Loin de présenter les terroristes sous les traits de monstres altérés de sang (à une exception près : sans doute celle qui confirme la règle), Ishida s'attaque plutôt à l'inégale répartition des richesses mondiales et à l'exploitation des pays pauvres par les pays riches. Regrettons cependant que l'insignifiance de la mise en scène et le caractère hâtif du doublage dévaluent quelque peu une bande certes naïve mais tout compte fait assez sympathique (G.C.).

UN BOURGEOIS TOUT PETIT PETIT (31-8). Voir critique et entretien dans notre n° 61.

UNE ETOILE EST NEE (31-8). Voir critique dans notre n° 61.

UNE JOURNEE PARTICULIERE (7-9). Voir critique et entretien dans ce numéro.

UN PONT TROP LOIN (A BRIDGE TOO FAR), de **Richard Attenborough** (U.S.A./G.-B., 1977), avec **Robert Redford, Sean Connery, Elliott Gould, Dirk Bogarde, Gene Hackman, Laurence Olivier, Liv Ullmann, James Caan, Ryan O'Neal, Michael Caine, Hardy Kruger, Maximilien Schell, Edward Fox, Anthony Hopkins, Wolfgang Preiss** (24-8). La bataille d'Arnhem (1944), ce n'était pas le débarquement en Normandie mais tout de même une très grosse opération : beaucoup de monde, beaucoup de matériel et surtout 17 000 cadavres (alliés seulement) sur le terrain. Plus tard, on se demanda si le jeu en valait la chandelle et on alla jusqu'à penser que peut-être l'état-major avait commis une légère erreur d'appréciation,... à un pont près. Mais n'est-ce pas, il fallait gagner cette guerre, ce qui ne pouvait se faire sans une hécatombe de cet ordre de temps à autre ! Est-ce qu'un général doit obligatoirement économiser ses hommes ? Après AH DIEU QUE LA GUERRE EST JOLIE ! on attendait de Richard Attenborough un procès corrosif des responsables du massacre, tous éléments clairement exposés. Il faut déchanter et ne voir qu'un film de guerre de plus, plutôt héroïque et cocardier, en tout cas méchant pour personne. On pouvait aussi refaire LE JOUR LE PLUS LONG en nous faisant vivre l'événement aux côtés du G.I. mais hélas ! ici nous ne côtoyons que des officiers supérieurs ; c'est dire que cette guerre, sans toutefois être fraîche et joyeuse, ne sent ni la merde ni le vomi. On se serait encore contenté de s'instruire un peu devant un film qui nous aurait clairement montré la stratégie de la fameuse bataille ; et là non plus, on n'a pas son compte, les opérations se déroulant dans une totale confusion (ou alors suis-je idiot...). Restent beaucoup d'explosions, qui vous font la tête grosse comme ça, et beaucoup de numéros d'acteurs, dix minutes chacun, les uns rigolos (Elliott Gould), les autres habiles (Dirk Bogarde), certains inutiles (Liv Ulmann), certains sacrifiés (Gene Hackman). Ah et puis les films de guerre, ça commence à bien faire !... (H.M.)

VALENTINO (7-9). Voir critique dans notre n° 61.

LES VICES CACHES DE MISS AUBEPINE, de **José Bénazéraf** (France, 1977), avec **Dick Ryan, Valérie Sunderland, Guy Royer, José Bénazéraf** (7-9). Un hôpital très spécial dont l'ultime but serait de remédier aux frustrations de jeunes (et jolies) damoiselles insatisfaites, en un mot et pour être vulgaire : « mal baisées ». Voilà un sujet en or pour Bénazéraf, qui interprète par ailleurs le toubib (!) ; hélas... hélas... hélas... Hormis un emploi géniallissime de la musique, un fétichisme outrancier (porte-jarretelles, cuissardes...) un goût prononcé pour tout ce qui relève du sado-masochisme et à travers lesquels Bénazéraf se délecte, tels les auteurs de romans libertins du XIX^e^, assimilant fantasmatiquement l'infirmière à la pute... bonne à tout faire... quelques dialogues piquants : « oh ben dis donc tu t'spécialises... bravo... tu m'en gardes un morceau... ». « J'vais t'faire un truc qui va super-bien t'exciter... ». « ... Ça, alors, pourquoi qu'tu m'caresses pas en même temps que je te suce... », monologues-dialogues relevant décidément de la recette cuisse-toche que nous déploya Sylvia Bourdon dans son « L'Amour est une fête », voulant tendre à une hyper-exacerbation de l'excitation érotique, racoleuse et illusoire. J'ai rien contre... mais quand même, à la longue ! Plus bandant (cérébralement)... et pourtant j'aime pas tout ce qui se prétend intellectuel, est ce PORNO TECHNIQUE N° 2, court métrage en complément de programme, déjà vu et revu (mais jamais signalé), étonnant et indispensable complément de l'expérimental J.B.1. (P.-H. M).

LES VIERGES FOLICHONNES (Italie, 1977) (31-8). Film porno anonyme (d'origine italienne semble-t-il, mais situé en Grèce), tout aussi nul que les autres, où le seul personnage un peu réjouissant est un mari impuissant et désabusé (on le comprend). Voilà bien le comble pour un film porno, non ? (G.C.).

Jean-Pierre Bouyxou me souffle que sous ce titre, celui d'un film porno (soft) allemand, exploité il y a déjà quelques années, est sorti le premier porno hard-core grec, ceci pour éviter (encore !) les 300 000 F de taxe sur l'importation de tout film étranger classé X. Nous n'en savons pas davantage sur ledit film, mais il convenait de signaler ce fait : la perspective que le C.N.C. et ses bureaucrates exorciseurs et pudibonds se soient fait avoir avec leur propre connerie, prête à sourire agréablement ! (P.-H. M.).

les petites marguerites

SSIONNEMENT, A LA FOLIE, PAS DU TOUT... UN PEU, BEAUCOUP, PASSIONNEMENT, A LA FOLIE.

* un peu, ** beaucoup, *** passionnément, **** à la folie, O pas du tout.

Titre	Yves Alion	Raphaël Bassan	Gilles Cèbe	Claire Clouzot	Gérard Lenne	Marcel Martin	Paul H. Mathis	Henry Morel	N° critique
A. Constant		*		**		**			63
L'ami américain	**	***	***	***	**	*	***	**	62
Andy Warhol's bad		*		*	*	*	O		62
Annie Hall		**	***	*	***		*		62
Les apprentis sorciers	*	O		O	O	*	O	O	63
Au-delà du bien et du mal	O	O	*	**	O	*			63
La chambre de l'évêque	*	*	*	O	*	*	*		62
Les chasseurs		***			*****	***		****	63
Chinois, encore un effort...		*		O	**	O			63
Dites-lui que je l'aime	*	**	**	*	*****	***	*	**	63
Emma		*	O			*			62
Les enfants du placard	O	*		***	O	**	O		62
Enfer mécanique			O		*	O	*	*	62
Les épouses		***		**		**	*		62
L'espion qui m'aimait	*		*	O	**				63
Furtivos		**	*	*		*			63
Les grands fonds		O	O	O			*		63
La guerre des étoiles	**	**	***		***	***		****	61
Il était une fois l'Amérique				O	*		O	**	63
La machine		*	*	*		**	*	****	61
La menace	**	*	**	O	***	*	****	**	63
Les naufragés du 747			*	O	O	O	O		62
Ne laissons pas les morts...	*	*				**			63
L'opium et le bâton		*	O			*	*		62
Padre Padrone	**	***	***	***	***	***	***	***	62
Paradis d'été	**	*	**	***				**	62
Pleasantville		**	*	**		*			63
Swastika		**	*		O	*	O		62
Valentino		***	***	***			O	***	61

PROJETS ET PERSPECTIVES POUR 1978/1979

La Rencontre de Utrecht en août dernier (voir notre prochaine rubrique « Ouinze jours ailleurs ») ouvre des perspectives à tous ceux qu'intéresse le cinéma militant et plus généralement à tous ceux qui, dans la tradition gramscienne, conçoivent le développement du septième art dans une optique progressiste.

Nous pouvons d'ores et déjà informer nos lecteurs d'un projet de création à Paris d'un Comité d'Action Cinématographique (C.A.C.) analogue à celui qui existe par exemple à Montréal ou encore à Genève, qui comprendrait à la fois des délégués de collectifs militants et des cinéastes progressistes connus. Sans prétendre aucunement à un quelconque monopole (comment cela serait-il possible de toutes façons ?) ce C.A.C. pourrait s'assigner les tâches suivantes :

1. Coordonner la diffusion en langue française d'informations sur les cinéastes victimes de divers pouvoirs dans le monde.

2. Proposer aux collectifs du « cinéma différent » une rencontre/confrontation avec les collectifs du cinéma militant (avec projections de films et tables rondes). But : comparer nos démarches et examiner en quoi elles pourraient, ou ne pourront jamais, converger.

3. Contribuer à la préparation des Journées internationales du cinéma militant qui se tiendront à l'initiative de Robert Prot à Rennes entre le 9 et le 13 mai 1978. En particulier en proposant des films conformes aux thèmes retenus par la Maison de la Culture de Rennes, en accord avec les collectifs concernés.

4. Contribuer à la rédaction du bulletin-document prévu à cette occasion par la Maison de la Culture de Rennes. Susciter des textes de bilan et de réflexion sur les pratiques du cinéma militant aujourd'hui.

5. Contribuer à l'amélioration du bulletin de liaison (en anglais et français) de la FECIP (Fédération Européenne du Cinéma Progressiste, créée à Utrecht).

6. Section féminine (?) : préparer, en relation avec les organisations déjà existantes, un guide des films féministes français, et éventuellement étrangers. Ou contribuer au guide international des films féministes prévu par les femmes présentes à Utrecht.

7. Contribuer par tous les moyens au développement d'un « pôle de réflexion et d'action » du cinéma progressiste en France et en Europe. Favoriser l'osmose entre le cinéma strictement militant et le cinéma progressiste au sens large.

8. Militer en faveur du droit d'accès des films d'intervention sociale et politique à la télévision, conformément à la motion adoptée sur ce point lors des Journées de Rennes en juin dernier.

9. Contribuer à la diffusion en Europe des bons films du tiers monde et à une meilleure diffusion du cinéma militant en apportant divers types de concours au « Film Centrum » de Copenhague qui a été chargé de coordonner les efforts en ce sens. Appuyer les initiatives déjà prises par des cinéastes et critiques du tiers monde vivant en France.

10. Appuyer toute initiative visant à favoriser une réflexion sur la critique de cinéma (cf. la tentative de « CinémArabe »). Impulser un cinéma anti-sexiste.

11. Contribuer à la préparation du colloque international « Pour un Bilan Critique de vingt ans de cinéma politique et social dans le monde depuis 1960 » prévu en 1979, ou avant, par la Maison de la Culture de Rennes. Voir ci-après.

CINEMA POLITIQUE : UN BILAN CRITIQUE

La décennie 1960-1970 avait été riche en événements qui ont entraîné nombre de remises en question fondamentales : décolonisation dans le tiers monde, révolution culturelle chinoise, nouveau cours en Tchécoslovaquie, Mai 68 en France et ailleurs, etc. Ces faits ont suscité à des degrés divers, directement ou indirectement, des bouleversements dans le domaine de la culture et du cinéma. Mais à l'heure des brasiers, dont il ne fallait voir que la lumière (« Che » Guevara), a succédé sur notre planète tourmentée une période d'ombre et de brouillard. De quelque côté que l'on se tourne, dans tous les camps, les certitudes vacillent sous les coups de boutoir d'une réalité qui s'est révélée rebelle à la plupart des systèmes qui prétendaient l'enserrer dans les mailles d'une interprétation royalement univoque et superbement définitive. Le canot de maint espoir révolutionnaire, pour parler comme Maïakovski, s'est fracassé sur les récifs de la vie de tous les jours que l'on avait cru pouvoir transformer radicalement. Dans plusieurs cas la « mystique » a même dégénérée en très vulgaire réal-politik. Certains, tels les « nouveaux philosophes », ont cru devoir en conclure que le marxisme, ce pelé, ce galeux, était responsable de tous ces maux, de toutes ces désillusions. Nous ne sommes pas de ceux-là. Mais nous pensons que l'heure est aujourd'hui à la réflexion sereine, dépourvue de tout terrorisme idéologique.

Sur le plan du cinéma, cette période de basses eaux politiques est parfois mise à profit pour promouvoir une fuite dans un nouveau formalisme.

C'est dans ce contexte général qu'est née l'idée d'organiser un vaste colloque international pour tenter de dresser un bilan critique de vingt ans de cinéma politique et social (au sens large) dans le monde, tous continents confondus car un certain tiers mondisme aussi (cf. le livre de Gérard Chaliand) a fait faillite. Proposée à Utrecht, l'idée a été acceptée par la FECIP. Restait à trouver un point de chute. La Maison de la Culture de Rennes (que dirige Chérif Khaznadar) envisage très sérieusement à l'heure actuelle d'accueillir ce colloque international en 1979. Dix-huit mois ne seront pas de trop en effet pour préparer une telle entreprise, qui sera importante ou ne sera pas. Il s'agira d'une rencontre de quatre ou cinq jours autour d'une dizaine de thèmes. Un thème le matin, un autre l'après-midi traité chacun par deux ou trois conférenciers (cinéastes, critiques ou personnalités compétentes) d'avis éventuellement divergents. En fin d'après-midi tables rondes pour discuter les prises de position des conférenciers. Le soir projections de films représentatifs des courants existants dans le cinéma politique mondial. Toutes les conférences (de dix à vingt pages l'une) seront publiées plusieurs mois à l'avance sous forme de document (en français et si possible aussi en anglais, voire en d'autres langues). A l'ouverture du colloque, des contributions complémentaires proposées par tout un chacun (convergentes ou contradictoires) seront diffusées sous forme de ronéos. Après le colloque, un second document sera publié, comprenant ces contributions complémentaires, des transcriptions des tables rondes les plus significatives et les éventuelles conclusions. Le colloque sera naturellement ouvert au public, qui pourra en outre intervenir au cours des tables rondes. Une organisation aussi démocratique devrait en principe permettre à toutes les opi-

nions de se faire entendre, et surtout de se faire lire.

Les thèmes ne sont pas encore tous déterminés, et nous invitons nos lecteurs à nous faire part de leurs suggestions en vue d'une élaboration plus poussée. Voici déjà ceux qui ont été imaginés pour l'heure :

1) Réexamen de la théorie du troisième cinéma, de Solanas et Getino.

2) L'impact du cinéma direct.

3) L'apport de la revendication féministe sur la structure des films progressistes.

4) Le cinéma de la déconstruction est-il un enfant légitime ou dénaturé du concept de distanciation brechtienne ?

5) Les voies nouvelles surgies entre la tradition néoréaliste à l'italienne et le réalisme socialiste d'origine soviétique : les expériences nationales/populaires dans le monde.

6) Réflexions sur le cinéma d'intervention en général (militant et dans le système).

7) Les questions du récit, du héros (positif, négatif, individuel, collectif, etc.), du happy end, du triomphalisme, des contradictions dites secondaires, de l'exemplarité, et toutes questions connexes : problèmes collectifs et individuels.

8) L'influence du cinéma nord-américain : négative, positive (la série « Z »).
Etc.

Précisons qu'il s'agit donc d'examiner selon une démarche brechtienne, comment la volonté d'exprimer des contenus nouveaux a suscité des modifications ou des révolutions au niveau de la forme, de l'expression, comment les auteurs des quelque 500 à 2 000 films de référence (il faudra en établir une liste approximative) ont « déduit leur esthétique des besoins de leur combat » dans leur contexte social et national.

Il s'agira aussi de situer la place du cinéma politique dans le reste du cinéma, qu'il n'épulse pas. Mais tous les films sont politiques, objecteront certains ! Oui et non. Non dans la mesure où nous privilégierons les films qui sont politiques de façon éclatante, ou manifeste puisque nous intéresse surtout dans la perspective ci-dessus exposée le cinéma qui présente un caractère d'intervention à quelque degré. Oui, dans la mesure où, comme le disait un certain Mao, toute œuvre d'art exprime toujours plus ou moins, fût-ce à un niveau latent, le point de vue d'une classe. Mais il s'agira pourtant de repenser, dans une optique gramscienne et non]danovienne, les notions d'art bourgeois et d'art prolétarien en les situant en particulier dans des contextes géographiques et historiques bien précis.

Parviendrons-nous à mener à bien une réflexion d'une telle ampleur ? L'avenir le dira mais qui nierait que le jeu en vaille la chandelle ?

Guy HENNEBELLE

MANIFESTE POUR UN CINEMA NON-SEXISTE

Les femmes présentes à la Rencontre de Utrecht ont élaboré le Manifeste suivant, dans le cadre de leur atelier autonome :

1° Amorce de réflexion théorique sur le sexisme et l'antisexisme
Nous ne voulons pas que la reconnaissance de la lutte antisexiste soit une concession octroyée au mouvement des femmes, un os que l'on nous jetterait à ronger pour nous empêcher d'aboyer.
Nous voulons que chaque personne prenne conscience qu'elle est profondément et intimement concernée par cette question, quels que soient son âge, son sexe, sa profession, sa nationalité.
Le sexisme se mêle insidieusement à nos actions les plus quotidiennes et les plus banales, et, homme ou femme, enfant, adulte ou vieillard, nous fige dans un rôle stéréotypé en étouffant en chacun de nous de multiples possibilités.
Pour sortir des slogans, nous proposons de préciser d'abord les notions de sexisme et d'antisexisme.

A) Quelques définitions du sexisme.
Nous pensons que le sexisme consiste notamment à reconduire les stéréotypes féminins et masculins sans les dénoncer.

● Est sexiste un film qui montre sans la critiquer la passivité sexuelle, professionnelle ou politique des femmes, réduites au lit, à la cuisine, aux soins des enfants ou à des tâches subalternes si par extraordinaire elles agissent par ailleurs.

● Est sexiste un film qui met en scène des hommes actifs sur les plans sexuel, professionnel et politique sans en faire autant pour des personnages féminins et en sous-entendant que les femmes sont inférieures aux hommes sur ces plans.

● Sont sexistes les metteurs en scène qui cèdent au terrorisme de la jeunesse et de la beauté, et qui n'osent employer comme actrices que des femmes « jeunes-et-belles ».

● Sont sexistes les films qui accentuent les stéréotypes sexuels, par exemple sur la passivité de la femme, voire même son prétendu masochisme (type « Histoire d'O »). Toutefois, grâce en particulier à une série de luttes convergentes, la critique du sexisme à l'écran a fait des progrès et plutôt que de nous en tenir au seul niveau de la dénonciation, il nous paraît préférable de développer les initiatives pour un cinéma antisexiste déjà prises ici et là.

B) Quelques définitions de l'antisexisme.

● Sont antisexistes les films qui ne reconduisent pas la répartition traditionnelle des rôles masculins et féminins sans la condamner explicitement ou implicitement, ou les films qui mettent en scène les luttes pour changer l'actuelle situation des choses.

a) En ce qui concerne les femmes : est antisexiste la dénonciation de leur oppression particulière sur le plan professionnel (salaires inférieurs à ceux des hommes, chômage plus important, etc.) et la dénonciation de leur aliénation spécifique (terrorisme de la mode et de la beauté, hantise du vieillissement, rivalité entre femmes, tabou du lesbianisme, passivité sexuelle, grossesses non voulues ou avortements pratiqués dans de mauvaises conditions, viols et violences physiques, tâches ménagères et éducatives menées par les femmes seules et profondément méprisées, autodénigrement et parfois haine d'elles-mêmes, mythologie du dévouement et de l'abnégation).

b) En ce qui concerne les hommes : est antisexiste la critique de la virilité réduite à la capacité éjaculatoire et engendrant le goût du pouvoir. En effet les hommes, eux aussi, sont opprimés par le sexisme : par exemple il est évident que l'on castre systématiquement la sensibilité des petits garçons. Le temps et l'énergie de la plupart des hommes adultes sont dévorés par la nécessité de faire carrière et de nourrir leur famille. Certes leur oppression leur confère des privilèges, par exemple ils sont nourris et blanchis à domicile, mais sur le plan moral, le sexisme les mutile aussi gravement que le colonialisme d'antan mutilait, d'un certain point de vue, les blancs qui exploitaient les Africains ou les Asiatiques. La dialectique du maître et de l'esclave n'est jamais innocente.

c) Le noyau de l'oppression sexiste est la structure familiale actuelle, dans la mesure où elle est encore tributaire de l'héritage du patriarcat. Dans cette cellule la mère et l'enfant sont rivés l'un à l'autre et l'on peut observer que, sauf exceptions, les hommes et les vieillards se privent ou sont privés de contacts profonds avec les enfants

● Est antisexiste toute tentative pour sortir de cette situation, depuis la révolte individuelle et purement ponctuelle jusqu'à la lutte collective sur les fronts professionnel, sexuel, politique et idéologique pour obtenir l'égalité entre les hommes et les femmes.

● Est antisexiste toute recherche sur la mutation des rôles masculins et féminins : par exemple sont antisexistes les films qui mettent en scène les rapports authentiques et tendres entre un homme et un enfant ou encore la « sororité » qui naît entre des femmes. Ou encore sont antisexistes les films qui montrent des hommes capables de douceur et de sensibilité et des femmes capables de force, d'efficacité, qui ne créent pas seulement la vie mais des œuvres. Il est important de montrer la participation de femmes aux combats ouvriers, paysans, étudiants, anti-impérialistes, etc. Nous reprenons

à notre compte le mot d'ordre bien connu : « Ce qu'un homme peut faire, une femme le peut aussi » mais nous le complétons par son contraire : « Ce qu'une femme peut faire, un homme le peut également » (sauf porter des enfants !).

● Est antisexiste la participation des hommes au ras du quotidien, au cœur de la vie, pour prendre soin des enfants et pour assumer les tâches ménagères dont il convient d'ailleurs de réévaluer le coût économique et d'analyser la véritable valeur : elles ne se réduisent pas à une succession de gestes robotisés mais impliquent une multiplicité de compétences ainsi qu'un véritable management.

● Est antisexiste un film aussi qui met en scène des vieillards et notamment des vieilles femmes et qui montre qu'avec des rides et des cheveux blancs, on peut garder un cœur, une intelligence et une expérience dont tous pourraient profiter.

2° Amorce de réflexion sur la créativité des femmes.

Dans le contexte du mouvement de libération des femmes contre les sociétés patriarcales, il importe de débattre entre femmes de la question essentielle de la créativité féminine.

Existe-t-il une spécificité de la création féminine ?

Nous commençons à connaître les multiples répressions qui ont étouffé chez les femmes davantage que chez les hommes le potentiel créatif. Mais nous ne savons pas encore ce qu'une pensée, un regard, une écoute, une parole de femme décolonisée, déconditionnée de la pensée masculine, de ses structures mentales, centrée sur la seule norme masculine comme critère d'évaluation de toute création pourraient révéler de la spécificité des femmes, de notre rapport au langage (à la langue de nos mères), à notre corps, à l'espace, au temps, au futur.

Nous ne savons rien de notre énergie créatrice car nous avons toujours, depuis des siècles, centré notre énergie sur l'amour expiatoire et sacrificiel.

Nous avons tout à apprendre de nous. Nous avons tout à libérer de nos énergies. N'ayons pas peur d'aller à la recherche de notre inconnu qu'aucune théorie actuelle, qu'elle soit marxiste ou psychanalytique, ne peut explorer complètement.

Utrecht, août 1977.

toute la mémoire du monde

: CINEMA... LES LIVRES DE CINEMA... LES LIVRES DE CINEMA... LES LIVRES DE CINEMA... LES

HISTOIRE GENERALE DU CINEMA (l'art muet) par Georges Sadoul (Ed. Denoël)

Les volumes V et VI, avec le sous-titre « L'art muet », couvrent la période 1919-1929, c'est-à-dire « l'après-guerre en Europe » et « Hollywood - la fin du muet ». L'impressionnisme, le déclin du cinéma suédois, les révélations allemandes et les « premières tentatives soviétiques » occupent le premier volume, tandis que le second est essentiellement consacré au cinéma américain. De très nombreuses citations d'acteurs des faits et d'auteurs contemporains des faits viennent étayer l'argumentation, utilement éclairée d'autre part par les photographies. Il est impossible d'envisager ici une analyse critique de ces quelque 1 100 pages, mais je suis frappé par la qualité et la richese de l'information, en particulier dans les 200 pages consacrées au cinéma soviétique, que ma compétence personnelle me permet d'apprécier plus particulièrement.

L'analyse de Sadoul rend bien compte de l'extraordinaire foisonnement intellectuel et artistique qui engendra les premiers chefs-d'œuvre du jeune cinéma soviétique, le seul qui fut radicalement neuf parce que nourri d'une idéologie nouvelle. Cinéma de propagande ? « Si l'on veut donner au mot propagande un sens restreint et souvent péjoratif, écrit Sadoul, il n'est guère de chefs-d'œuvre américains, par exemple, qui n'aient été marqués par elle. On le remarquait mal alors, hors de l'U.R.S.S., parce que l'idéologie de ces films cadrait avec les « idées reçues » (...). Le non-conformisme soviétique fut taxé de « propagande », parce qu'il allait à l'encontre de ce courant. » Ce préjugé est encore vivace dans certaines autres histoires du cinéma : c'est assez dire que les œuvres magistrales d'Eisenstein, de Poudovkine, de Dovjenko durent se frayer un chemin de haute lutte dans la conscience universelle, parfois aussi d'ailleurs dans l'opinion du public soviétique. Après cette lecture vivifiante, je regrette d'autant plus que le travail de Sadoul, du moins ce qui en est publiable, s'arrête là.

Marcel MARTIN

LE CINEMA EN MICROFICHES

Fondée en 1975 par Vincent Pinel, et publiée par les Editions de l'Avant-Scène, la « Revue Internationale d'Histoire du Cinéma » est la première revue de cinéma miniaturisée. Elle se présente sous la forme de microfiches — 6 par livraison, en noir et blanc ou couleur — au format carte de visite, lisibles à l'aide d'un lecteur agrandisseur, et se propose, grâce au concours gracieux de chercheurs qualifiés, de livrer études inédites ou rééditions de documents épuisés que l'imprimerie, du fait de son prix de revient, rendrait impossibles. Chacune des 18 fiches déjà publiées (auxquelles ont collaboré J. Mitry, J. Deslandes, C. Beylie, B. Eisenschitz, F. Lacassin, etc.), offre 98 cases (pages) de texte, et a permis notamment l'édition intégrale des catalogues Lumière, vues et matériel (collection Sadoul), du journal de voyage de Gaston Méliès autour du monde (lettres manuscrites à son fils Paul), des souvenirs de Léonce-Henri Burel, d'« Autumn », scénario inédit de Max Ophuls, la reproduction de 90 affiches françaises du cinéma muet (collection Cornaille, en couleur). Le prochain numéro contiendra un dossier Etienne Arnaud, cinéaste d'avant 1914 totalement oublié, qui travailla pour Gaumont avant de s'installer aux Etats-Unis, ainsi qu'un nouveau scénario inédit, « **Heart of Darkness** » d'Orson Welles (1939) ; on trouvera également les deux numéros de « CinémaTographe », la revue d'Henri Langlois et Georges Franju. Le principe de cette publication est a priori séduisant, mais n'a pas pour l'instant rencontré l'adhésion que l'intérêt du contenu pouvait laisser espérer ; il faut reconnaître que le prix élevé de l'abonnement, et surtout celui de l'indispensable lecteur (de 500 à 1 200 F) constitue un lourd handicap et réserve plutôt la revue à la consultation en bibliothèque, à Beaubourg par exemple. Sa spécialisation, pourtant, ne retire rien à la valeur novatrice de l'entreprise.

Olivier BARROT

LE CINEMA, AUTREMENT, par Dominique Noguez (10-18, série « Esthétique »).

Ce livre constitué d'articles et d'études déjà publiés, nous trace, par le montage que l'auteur accomplit à partir de ce matériau de base, l'évolution du cinéma, puis d'un certain cinéma à la fois reflet immédiat (sociologique) et média

« distancié » (esthétique), au cours de ces dix dernières années. Démarche pertinente fonctionnant par focalisations successives du champ théorique et social, l'approche de Dominique Noguez possède en même temps ce côté spontané et vivant (de cette vie qui anime « le cœur révélateur » d'Edgar A. Poë) qui est le propre de toute autobiographie lucide appréhendée par le biais d'une pratique personnelle : la critique, considérée d'ailleurs ici comme genre littéraire.

Le réalisme, le corps, la mort ; ces notions saturées par une pléthore de faux-sens sont réactualisées par Noguez à travers la relecture d'œuvres aussi riches que celles de Forman, de Makavejev, de Rivette ou de Pasolini qui contribuent d'abord à tracer, dans une démarche théorique, une méthodologie du travail critique avant d'être, à la fin, explorées dans leur originalité individuelle, dans leur apport esthétique personnel. L'axe sociologique s'épure, l'exigence formelle (seul véritable « réalisme » opposé à celui, idéologique, du reflet) se précise et l'on passe d'une lecture autre des faits filmiques, à la circonscription d'un cinéma différent tel que le pratiquent Marcel Hanoun, Jim McBride, Philippe Garrel, Werner Schroeter et les cinéastes de la « nouvelle décadence ».

« Le cinéma autrement » est en quelque sorte « un journal de bord », l'équivalent écrit d'un film comme DIARIES, NOTES AND SKETCHES de Jonas Mekas : une collection d'opinions à la fois théoriques et personnalisées, claires et pertinentes qu'un critique et essayiste lucide a porté pendant dix ans sur le cinéma, miroir de son temps (mai 1968 et ses séquelles y sont bien souvent présents), qui débouche sur un cinéma de rupture et de violence formelle, éthique et financière. Noguez nous en trace ici les prolégomènes qui forment le premier temps d'une démarche qui se précisera avec la parution de son prochain livre : « Eloge du cinéma expérimental ».

En tout cas le présent ouvrage se présente comme une suite de « lettres ouvertes » à d'innombrables amis cinéastes, critiques ou amateurs ; ceci laisse suffisamment présager de la chaleur et de la confiance dont Noguez gratifie ses lecteurs pour que ces derniers fassent l'effort d'aller à sa rencontre.

Raphaël BASSAN

AFFICHES DU CINEMA FRANÇAIS choisies par Jean-Marie Borga et Bernard Martinand (Editions Delville, 1977).

LE CINEMA DE LA RUE, par Philippe Gras et Jean-Noël Delamarre, préface de Daniel Sauvaget (Editions du chêne, 1977).

L'affiche, disait Savignac, est aux beaux-arts ce que le pancrace est aux belles manières. L'affiche de cinéma ne fait pas exception à la règle ; à l'encontre de nos belles fiches critiques, entortillées, tâtillonnes, réservées à la délectation morose des cinéphiles en chambre, elle explose, elle hurle, elle provoque et convainc d'emblée. Elle a une pugnacité que n'atteindront jamais les coupeurs de pellicule en quatre. Et pour ce qui est de disséquer un film en profondeur, elle ne craint personne (voyez par exemple l'affiche de Raymond Gid pour LES DIABOLIQUES de Clouzot). Aussi convient-il de saluer la parution d'un album tel que celui que nous proposent J.-M. Borga et B. Martinand aux Editions Delville (avec une préface pas triste de l'ami Tavernier) : plus de deux cents affiches appartenant à l'âge d'or du cinéma français parlant (1929-1958), dont près de la moitié en couleurs, signées des maîtres de la lithographie contemporaine (Gid, Péron, Ferracci, Lancy, Paul Colin, etc.), amoureusement reproduites et sélectionnées par thèmes, genres ou cinéastes (le mélo, la prison, le cirque, Pagnol, Guitry...), avec des confrontations inattendues mais toujours signifiantes (FORFAITURE/MANEGES, CASQUE D'OR/CARMEN, Clouzot/Strinberg...) qui en font un étonnant condensé d'histoire du Cinéma. Prix raisonnable, eu égard à la somptuosité de l'ensemble (65 F).

On complètera opportunément cette acquisition par celle d'un recueil plus modeste publié aux Editions du Chêne sous le titre « Le cinéma de la rue » et consacré aux panneaux publicitaires, de fabrication plus récente (1960-1975 environ), qui ont fait partie intégrante du paysage parisien, du côté de Barbès et de Strasbourg-Saint-Denis principalement. D'un point de vue esthétique, on descend évidemment de plusieurs crans, mais l'effet de choc demeure. C'est plus gueulard, plus cochon, plus moderne en somme. Déplorons ici la fragmentation des reproductions, pas toujours très heureuse ; et de menues erreurs ou lacunes (ainsi, le panneau DRACULA reproduit p. 42 concerne bien sûr le film de Fisher et non celui de Tod Browning).

Claude BEYLIE

music lovers

LA MUSIQUE DE FILMS... LA MUSIQUE DE FILMS... LA MUSIQUE DE FILMS... LA MUSIQUE DE

Mr KLEIN, de Joseph Losey. Musique composée et dirigée par Egisto Macchi et Pierre Porte. Pathé Marconi C 066-14317.

La bande musicale de Mr KLEIN se distingue par la présence de deux compositeurs dont les travaux respectifs sont extrêmement dissemblables. De fait, chacun possède sa face propre. La première, celle de Pierre Porte est un très beau travail « à la manière de... », constitué de musiques de danses, remarquablement orchestrées, en vigueur au temps de l'action : fox-trot, marche fox, polka, rumba, swing lent. A la superficialité des danses de société, motivées par la « mode », s'oppose le rigorisme et la gravité des partitions d'Egisto Macchi — qui avait déjà composé pour Losey la musique de L'ASSASSINAT DE TROTSKY — qui occupe la seconde face. Usant d'une petite formation presqu'exclusivement composée de bois, avec support de piano martelé et d'instruments à percussion à plaques dégressives, Macchi a composé de courts thèmes — dans une perspective proche des préoccupations formulées par Adorno et Eisler dans leur essai sur la musique de cinéma — d'une simplicité ascétique digne de Satie à l'écriture polyphonique complexe où se heurtent des tonalités différentes. Ces combinaisons instrumentales rappellent les musiciens du « groupe des Six » et Stravinsky qui les avait influencé. Cette dichotomie musicale constitue une sorte de parallélisme sonore de celle qui sépare la « réalité » d'un monde artificiel, celui de la classe à laquelle appartient KLEIN, et la réalité historique, à ce point tangible qu'en comparaison elle semble fantastique.

L'INNOCENTE (L'INNOCENT), de Luchino Visconti. Musique composée et dirigée par Franco Mannino. Orchestre des concerts de l'Académie Nationale de Santa Cecilia. Musique de Gluck, Mozart, Liszt et Chopin, interprétée au piano par Franco Mannino. Barclay 900.504.

De tous les musiciens italiens possédant un talent certain, Mannino est tout à la fois le moins

prolifique et le grand oublié, comme s'il existait une relation de cause à effet. Reste à espérer que sa (trop) brève composition pour l'ultime film de Visconti le rappellera au bon souvenir des « filmélomanes ». Il est vrai que son score ne brille pas par son originalité, ni par son invention. Il s'agit en fait d'une œuvre Romantique et Post-Romantique, rappelant dans sa partie concertante les trios de Schubert, et dans sa partie orchestrale Strauss (Richard), par les accents et l'usage lyrique qu'il fait des cordes, voire Mahler par certaines reprises de l'Adagio pour orchestre, qui évoquent parfois ces adagii et notamment le désormais fameux adagietto de la cinquième symphonie en ut dièse mineur déjà utilisé pour LA MORT A VENISE. En fait, il n'y a là rien d'étonnant quand on connaît les choix musicaux de Visconti pour « accompagner » ses œuvres : Bruckner pour SENSO, Mahler, déjà cité, pour LA MORT A VENISE, Wagner (remplacé par Jarre, imposé, sur LES DAMNES) pour LUDWIG, Verdi pour LE GUEPARD et César Franck pour SANDRA. Cela dit, le travail de Mannino est extrêmement soigné, très dense, riche et précis comme une pièce d'orfèvrerie.

ANIMA PERSA (AMES PERDUES), de Dino Risi. Musique de Francis Lai. Arrangements et direction d'orchestre, Christian Gaubert. Polydor 2393-155.

Dans notre numéro spécial « Musique et Cinéma » (n° 39, septembre 1975), Alain Lacombe écrivait que le meilleur de Francis Lai restait peut-être à venir. N'étant guère un fervent admirateur du compositeur, c'est avec d'autant plus d'aisance que je loue son travail pour ANIMA PERSA. Dino Risi y a-t-il joué un rôle ? Une chose est certaine, Lai n'est jamais meilleur que lorsqu'il travaille avec un cinéaste intransigeant. Est-ce à dire que la bande d'ANIMA PERSA est exceptionnelle ? Certes pas. Cependant, tout ce qui précédemment était défaut est ici qualité : la simplicité, voire la complaisance, de ses mélodies, les accents « exotiques » qu'il tire de son clavier électro-acoustique, l'usage immodéré de glissandi de violons sirupeux et de « la, la, la » de voix

humaines généralement féminines, toutes facilités propres à satisfaire les besoins immédiats d'une oreille conditionnée, se retrouvent ici comme « transcendés ». Gommant les effets, réduisant l'orchestration, Lai, enfin réellement exigeant de lui-même, parvient à dépasser le caractère décoratif de sa musique, habituellement « gratuite » et encombrée d'entrelacs grossiers. Pour ANIMA PERSA, il a su doter sa musique d'un authentique lyrisme douloureux teinté d'amertume. Insidieuse jusqu'à l'obsession, elle porte en elle les stigmates des angoisses informulées et de la décadence des protagonistes du film.

ARMAGUEDON, de Alain Jessua. Musique composée, arrangée et dirigée par Astor Piazzola. « Chanson pour un homme triste » : paroles de Jean Yanne, interprétée par Pauline Meyer. Polydor 2393-154.

Astor Piazzola a fait une irruption soudaine dans le domaine de la musique de variété et semble s'y être imposé au point que, malgré les difficultés de sa musique, il est parvenu à se faire une place sur les ondes et le petit écran. Musique difficile, car à la suavité du tango, Piazzola impose de brusques et incommodantes ruptures de ton, à sa lascivité un phrasé haché, tout en lui conservant cependant son caractère langoureux et presque douloureux. Le tango n'est plus danse mondaine, il devient état d'âme anxieux.

Pour le film fort sous-estimé de Jessua, Piazzola a composé une succession de courts thèmes incisifs et tendus comme une corde prête à se rompre, chargés de tristesse et d'inquiétude, tourmentés et bouleversants — sentiments qu'exacerbe la plainte craintive du bandonéon — et dont le caractère répétitif et lancinant obsède, indispose.

THE ALBUM OF THE SOUNDTRACK OF THE FILM OF MONTY PYTHON AND THE HOLY GRAAL. Chansons de Neil Innes. Musique additionnelle de De Wolfe. Charisma Records CAS 1103.

ANOTHER MONTY PYTHON RECORD. Charisma Records CAS 1049.

Peu d'enregistrements, pour ne pas dire aucun, comporte autant de bruits parasitaires qu'un disque des Monty Python... **The Album of the soundtrack...** comporte autant d'extraits des délirants dialogues du film que de monologues, sketches, etc., aussi incongrus les uns que les autres. Le disque se présente comme la radiodiffusion en direct de la première publique du film SACRE GRAAL. La projection, quand elle n'est pas couverte par la voix d'un speaker qui commente l'action et explique qu'il s'agit là d'un dialogue, ou perturbée par des bruits (chasse d'eau, toussotements, pets, chuchotements, etc.), est constamment interrompue par des incidents (film qui casse, attentat, etc.) ou des commentaires et interviews de personnalités. **Another Monty...** — qui a pour pochette celle d'un enregistrement de la **Deuxième symphonie** de Beethoven « corrigée » au feutre et contient un « **Your be a great actor kit** » — est « construit » sur le même principe. La verve iconoclastique du groupe s'exprime aussi bien par le support du cabaret, de la télévision, du livre que par celui du film et du disque. Remarquons la qualité technique d'une gravure stéréophonique qui permet, outre la superposition de quatre ou cinq bandes sons qui conservent toutes leur parfaite audibilité, aux membres du groupe d'en jouer comme d'un élément comique supplémentaire.

Alain GAREL.

PROCHAINS FESTIVALS : San Francisco (12/23-10). Nyon (documentaires) (15/22-10). Paris (enfance et jeunesse (17/22-10). Milan (Mifed) (19/29-10). Paris (marché du c.m.) (24/28-10). La Rochelle (film de voile) (27/30-10). Marburg-R.F.A. (amateurs) (28/30-10). Lucques (comique et cartoon) (?-10). New York (1/4-11). Brno (amateurs) (3/6-11). Riccione (comique) (4/10-11). Padoue (didactique scientifique) (6/12-11). Cartagène (cinéma naval) (7/12-11). Paris (7/18-11). Monaco (touristique) (9/12-11). Malte (amateurs) (9/12-11). Iles Vierges (10/21-11). Katowice (scientifique et technique) (15/19-11).

FESTIVAL D'AUTOMNE. Cette année, comme en 1972, cette manifestation essentiellement théâtrale comprendra une partie consacrée au cinéma. Du 13 au 23 octobre à la cinémathèque du palais de Chaillot, « Cinémas d'Afrique et d'Amérique : Regards sur le monde noir », nous mettra en contact avec des cinématographies peu connues en France. Vers la même période au cinéma « Le Git-le-Cœur », une rétrospective complète de l'œuvre filmique de Carmelo Bene sera présentée en complément de ses créations théâtrales, ROMEO ET JULIETTE et S.A.D.E., également présentées dans ce festival. Renseignements : 278-10-00.

A GRENOBLE, la Maison de la Culture organise en octobre, novembre et décembre une importante manifestation sur le Cinéma Français qui comprendra plusieurs volets : une rétrospective des films progressistes de 1920 à 1968, une sélection de « mal vus » de 1968 à 1977, une série de tables rondes sur divers thèmes, des films de cinéastes en province, des films produits par les organisations culturelles. Projections et débats dans plusieurs salles de Grenoble et du département de l'Isère. Atelier Cinéma du Dauphiné, 4, rue Paul-Claudel, 38020 Grenoble (Tél. : (76) 25-05-45).

le chagrin et la pitié

... LES DEUILS... LES DEUILS... LES DEUILS... LES DEUILS... LES DEUILS... LES DEUILS... LES DI

GROUCHO MARX

Groucho est mort, Groucho est mort...

Il faut se répéter la nouvelle plusieurs fois avant de réaliser la disparition d'un homme qui, plus qu'un acteur de cinéma, est devenu un mythe. A ce titre, cette mort nous touche plus que toute autre, le spectateur de cinéma ayant de tout temps entretenu des rapports passionnels avec les mythes qu'il s'était forgé.

Quel était donc cet homme à l'énorme moustache peinte, de laquelle semble émerger un cigare monstrueux et dont les petites lunettes rondes à monture fine ne sont là que pour mettre en valeur des yeux d'une mobilité étonnante ? Paradoxalement, cet homme au physique particulier est la personnification du verbe...

Mais ce verbe n'a que de très lointains rapports avec celui qu'utilise un Mankiewicz, ciselé et élégant. Au contraire, Groucho Marx, c'est l'avalanche de mots, des pires calembours aux astuces plus recherchées, le tout enrobé de grossièretés inégalées et de vacheries lumineuses. Groucho apparait comme un homme respectable (il occupera toujours des postes bien plus en vue que ses frères, chef d'état dans DUCK SOUP, doyen de faculté dans HORSE FEATHERS, directeur d'hôtel, producteur, homme d'affaires, etc.). Mais il profite de sa position pour accabler ceux qui n'ont pas autant de bagout que lui. C'est-à-dire tout le monde ! Même si notre homme, maniant la goujaterie comme une arme, préfère décocher ses traits sur tous les bénis-oui-oui de la haute société et autres baudruches enrubannées. Le souffre-douleur favori de Groucho, c'est Margaret Dumont, qui va apparaître dans huit des treize films que les Marx vont tourner ensemble.

Plus que Zeppo, trop fade, c'est elle le véritable quatrième Marx bros (ou sister...).

Cette brave dame, le plus souvent très riche, très collet-monté, interprète la douairière archétypique à laquelle s'attaque Groucho... et cela nous vaut certaines des meilleures scènes marxiennes.

Les réparties cinglantes de Groucho, il est vrai, font, dans ces cas-là, paraître celles de nos « Frères ennemis » nationaux comme complètement asthmatiques.

L'humour marxien est très souvent basé sur l'absurde et le verbe grouchien (!) n'échappe pas à la règle.

Il suffit de rappeler deux ou trois répliques de Groucho pour s'en persuader.

« Il y a trois ans, je suis arrivé en Floride sans un sou en poche. Maintenant, j'ai un sou en poche ». (COCOANUTS). Lorsqu'il gouverne la Freedonia (DUCK SOUP), Groucho, en conseil des ministres, devant un rapport, déclare : « Il est d'une simplicité enfantine, une fillette de quatre ans le comprendrait ». Puis il ordonne : « Que l'on aille me chercher une fillette de quatre ans ». C'est dans le même film que Groucho, après avoir eu la tête emprisonnée par un vase pendant un temps assez long, demande, dès qu'il en a été délivré : « Du courrier pendant mon absence ? ». On pourrait citer cent autres exemples...

Julius Marx est né dans un quartier pauvre de New York il y a de cela quatre-vingt-deux ans. Papa Marx était tailleur de son état, mais une lourde hérédité, alliée à l'aide prodiguée par Maman Marx poussa Julius (et ses quatre frères) sur les planches et lorsque Groucho (surnom donné à Julius parce qu'il ronchonne plus qu'il ne faut) apparaît sur scène pour la première fois, déguisé en fille et jouant de la mandoline, il a à peine dix ans. Petit à petit Groucho, Harpo, Chico, Zeppo et Gummo se rodent à l'art du vaudeville (genre très américain à cheval sur le burlesque et la comédie musicale). Les tournées minables succèdent aux minables tournées, avec des hauts et des bas jusqu'en 1924, date à laquelle les frères quittent les bleds paumés pour s'attaquer aux planches new yorkaises. C'est là que voient le jour les versions théâtrales de COCOANUTS et ANIMAL CRACKERS.

Les débuts au cinéma des Marx bros coïncident avec l'avènement du parlant (et l'on imagine en effet assez mal les frères dans un film muet).

COCOANUTS est donc tourné en 1929, alors que les frères continuent parallèlement une carrière au théâtre. La version filmée de COCOANUTS, comme celle de ANIMAL CRACKERS diffère sensiblement du texte original, et les Marx n'y sont pas pour rien ! Mais ces deux films, malgré leurs qualités, sont davantage des versions filmées de pièces à succès que du cinéma.

Avec MONKEY BUSINESS, c'est le vrai cinéma que les Marx abordent. Si les principales caractéristiques du vaudeville subsistent, les séquences de poursuite sur le bateau sont exemplaires. Et l'on peut défier qui que ce soit de ne pas rire aux larmes devant la scène où Harpo se déguise en marionnette de guignol afin d'échapper aux officiers de bord. Défi renouvelable en ce qui concerne la scène du débarquement, où les frères passent la douane sans visa en imitant Maurice Chevalier...

On le voit, la démence agressive et anarchisante des frères se déchaine le plus souvent au détriment des valeurs établies, des représentants de l'ordre, de la hiérarchie. Dans HORSE FEATHERS, elle va se déchainer contre l'institution universitaire. Mais c'est avec le film suivant, DUCK SOUP que les Marx rendront leur chef-d'œuvre. DUCK SOUP, c'est sept ans avant LE DICTATEUR de Chaplin une critique souriante mais sans la moindre concession du nazisme et de la guerre (le salut freedonien est à cet égard sans ambiguïté : « Heil Freedonia »).

Mais le film est un demi-échec commercial, qui compromet la carrière cinématographique des frères. Ils en seront quittes pour quitter la Paramount au profit de M.G.M. Pour eux, ce changement sera fondamental. A partir de 1935, date de UNE NUIT A L'OPERA, le mythe commence à évoluer : les Marx ne sont plus aussi destructeurs ni aussi invincibles. (Groucho finira même par dévaler un escalier à la suite d'un coup de pied aux fesses). Parallèlement, la folie marxienne va être quelque peu aseptisée et ordonnée. Que l'on ne me fasse pas dire que les Marx perdent leur drôlerie, mais reconnaissons une faille dans leur iconoclastie triomphante !

La période Metro se caractérise

par une aération plus systématique du scénario, par l'introduction de chansons et de numéros instrumentaux (Chico au piano, Harpo à la harpe) et des scènes romantiques à l'eau de rose. Ces scènes ont vieilli, on s'en doute, et il est difficile aujourd'hui de les apprécier au premier degré. Malheureusement toute l'action des films marxiens va se mettre à tourner autour de jeunes premiers inexistants, et les trois frères (Zeppo n'apparaît que dans la période Paramount) auront pour but de faire triompher l'amour. Lointaine est l'époque où Groucho jetait la jeune première à l'eau pour s'en débarrasser !... (HORSE FEATHERS).

Ceci dit, il convient de ne point trop noircir le tableau, et lorsque les Marx reprennent un tant soit peu le dessus, le film perd ses rides. D'ailleurs, le premier des films Metro est encore un chef-d'œuvre, c'est A NIGHT AT THE OPERA. (C'est ici que l'on trouve le gag le plus connu des Marx : celui de la cabine où s'entasse un nombre délirant de personnes). Il faut dire que pour ce film, c'est ce dernier nabab d'Irving Thalberg soi-même qui mène la barque. C'est lui qui instaure l'établissement d'éléments pondérateurs au comique trop fouillé à son goût de la période antérieure. C'est également lui qui propose aux Marx de retourner à la scène afin de roder les films en préparation (cela permet de gommer toutes les répliques, tous les gags auxquels le public ne rit pas).

Le résultat, même s'il paraît un peu léché, est absolument remarquable.

Mais Thalberg, comme chacun sait, mourra jeune. Avant même la sortie du follow-up : A DAY AT THE RACES. Après une parenthèse aussi brève que catastrophique chez RKO (ROOM SERVICE) il y aura encore trois films M.G.M. : AT THE CIRCUS, GO WEST et THE BIG STORE. S'ils dépassent de loin tout ce que Hollywood pouvait produire dans le genre, il faut reconnaître que les Marx se répètent, que leur inspiration se tarit.

Groucho reconnaît le premier que le feu sacré a disparu et les producteurs doivent un peu lui tirer l'oreille pour qu'il accepte de tourner de nouveau.

Mais enfin, il faut bien vivre ! (Groucho verra toujours le cinéma comme un moyen d'échapper à la misère de son enfance).

Les Marx tourneront encore deux films ensemble, pour United Artists : A NIGHT IN CASABLANCA (au sujet duquel Groucho aura un échange de lettres célèbre et complètement dingue avec le service juridique de la Warner, qui lui reproche de plagier le CASABLANCA de Curtiz), puis, en 1950, LOVE HAPPY. Groucho n'apparaît que furtivement dans ce dernier film, mais c'est pour donner la réplique à une jeune débutante nommée Marilyn Monroe. Certains ont fait la moue au sujet de ces deux films qui contiennent pourtant des morceaux d'anthologie uniques.

LOVE HAPPY, en particulier permet d'admirer un show Harpo, personnage principal du film, et de mesurer à quel point ce muet jovial à la perruque rousse est un mime génial.

Les frères tourneront encore, mais plus jamais ensemble. Groucho, pour sa part jouera dans quelques films, comme le SKIDOO d'Otto Preminger, mais plus que par le cinéma, que Groucho n'a pas aimé, les années 50 et 60 seront marquées par une carrière radiophonique et télévisée (1).

Il reste à dire, avant de conclure, que Groucho au naturel ne coïncidait qu'à moitié avec son personnage de cinéma. C'était un homme assez dur en affaires, âpre au gain. Cependant le Groucho de cinéma transparaît souvent chez le Groucho en civil. Irving Thalberg, en retard à un rendez-vous, ne trouva-t-il pas un jour les horribles frères en train de faire cuire des pommes de terre dans la cheminée de son bureau ?

Et puis, qui d'autre que Groucho aurait pu demander, qu'à sa mort, 10 % de ses cendres soient versées à son impresario ? C'est ce goût du gag, sans doute, qui fit écrire à « Rouge » (quotidien !) que la mort de Groucho n'était qu'une plaisanterie de plus, destinée à faire oublier celle d'Elvis Presley (quels comiques, ces Trotsky brothers !) Quoi qu'il en soit, les trois frères sont réunis de nouveau depuis le 19 août dernier (Chico étant mort en 1961, Harpo en 1964). Et il y a fort à parier que la vie de saint Pierre n'est plus de tout repos : il ne serait en effet guère étonnant que Groucho lui ait pris sa femme, Chico son portefeuille, pendant que Harpo, lui, avalait les clefs !...

Yves ALION

P.S. : Qu'attend-on pour nous montrer en France les trois invisibles des Marx : A DAY AT THE RACES, AT THE CIRCUS, GO WEST ?

DELMER DAVES

Mort le 17 août dernier, Delmer Daves était ce qu'il est convenu d'appeler un humaniste. Peut-être est-ce un lieu commun que de le répéter, mais bon nombre de ses œuvres (sinon toutes, du moins les plus belles) refusent toute forme de manichéisme, de sectarisme ou d'intolérance et témoignent de l'idéalisme généreux d'une certaine gauche libérale américaine. Ces qualités humaines l'ont d'abord amené à traiter du racisme et de conflits basés sur des relations raciales : citons d'abord LA FLECHE BRISEE, dont l'importance historique ne peut être niée (même si le film est aujourd'hui battu en brèche ici ou là) et L'AIGLE SOLITAIRE (avec l'admirable mort de Captain Jack), mais aussi L'OISEAU DE PARADIS et LES DIABLES AU SOLEIL, malgré des dénouements que le cinéaste jugeait très superficiels. Il convient cependant de ne pas limiter l'œuvre de Delmer Daves à ce seul point de vue humaniste : si LA DERNIERE CARAVANE plaide pour la tolérance, il illustre aussi le thème de la survie, et LA FLECHE BRISEE émeut par la sensibilité des scènes d'amour entre James Stewart et Debra Paget, de même que L'AIGLE SOLITAIRE surprend par son aspect documentaire. Ce goût pour un certain néo-réalisme se manifeste d'ailleurs souvent dans l'œuvre de Daves : qu'il s'agisse de DESTINATION TOKYO, d'UNE ROUTE DE TENEBRES (antérieur aux PLUS BELLES ANNEES DE NOTRE VIE), d'OMBRES SUR PARIS (tourné dans la rue, avec une caméra dissimulée et d'après un sujet de Richard Brooks), de 3 HEURES 10 POUR YUMA ou de COW-BOY, ses films cernent la réalité au plus près, refusent le maquillage et l'apparence pour donner plus de poids aux personnages. Lui qui a dépeint sans fioriture la vie des cow-boy, s'attache le plus souvent à l'éducation de ses héros selon un certain idéalisme américain : cherchant à définir leur personnalité, ses personnages sont souvent déchirés entre deux conceptions antagonistes du monde, ce que l'on croit être juste et ce qui l'est en réalité (le mutilé d'UNE ROUTE DE TENEBRES, le jeune Rune dans LA COLLINE DES POTENCES ou le héros de LA SOIF DE LA JEUNESSE). Ceci dit, jamais Daves ne cède à l'exaltation du mâle héros ; au contraire, ces admirables personnages féminins apparaissent prêtes à tout pour sauver des hommes qu'elles aiment (parfois sans être payées de retour) et qui, dans leur entêtement imbécile, leur sont inférieures (Valerie French dans L'HOMME DE NULLE PART, Felicia Farr dans LA DERNIERE CARAVANE, Maria Schell dans LA COLLINE DES POTENCES). Né le 24 juillet 1904, d'abord assistant et scénariste, Delmer Daves gardait le silence depuis plus de dix ans ; sa générosité et son humanisme ne pouvaient sans doute plus guère s'imposer sur les écrans (voir aussi les problèmes que connaît Richard Brooks, cet autre grand humaniste venu lui aussi au cinéma par l'écriture). « Il me manque », écrivait Delmer Daves après la mort de John Garfield et disons à notre tour que Delmer Daves manquera à un certain Hollywood que nous aimons.

Gilles CEBE

D'AUTRES

Jerry BRESLER (65 ans), producteur américain de nombreux films dont LES VIKINGS, CASINO ROYALE et MAJOR DUNDEE (23-8).

Andreas WINDING (49 ans), était l'un de nos meilleurs directeurs

(1) Filmographie complète dans le nº 1 d' « Ecran ».

de la photographie. Assistant puis cadreur, notamment de Claude Renoir, il fut, depuis 1960, responsable de l'image de 23 films souvent importants. Citons : LA CHASSE A L'HOMME, PLAY TIME, LA 25e HEURE, LA PRISONNIERE, LES CHEMINS DE KATMANDOU, REMPARTS D'ARGILE, LE TRIO INFERNAL, SECTION SPECIALE, SEPT MORTS SUR ORDONNANCE, VIOLETTE ET FRANÇOIS, L'IMPRECATEUR (son dernier) (18-8).

Arthur M. LOEW (79 ans), fils du pionnier Marcus Loew (fondateur de la Loew's Inc. et des studios M.G.M. de Hollywood) et personnalité importante de l'industrie cinématographique américaine. Son rôle fut important en ce qui concerne l'exportation du film U.S. qu'il stimula notamment en faisant systématiquement tirer des copies 16 mm de tous les films M.G.M. Arthur M. Loew avait été marié à Mildred Zukor fille du célèbre Adolph et à Barbara Smith, divorcée de l'acteur-pianiste Oscar Levant (6-9).

Zero MOSTEL (62 ans), acteur de caractère au théâtre et au cinéma était très populaire aux U.S.A., surtout à Broadway où il créa d'innombrables pièces. C'est lui qui tenait sur scène le rôle principal du VIOLON SUR LE TOIT, record de durée de toute l'histoire du théâtre new yorkais. D'origine juive, fils d'un rabbin, Zero de son vrai prénom Sam Joel, fut persécuté par les McCarthystes. Il faut dire que cet homme d'une grande générosité milita en tous temps pour les bonnes causes : ligues antifascistes et anti-nazies, aide à la République Espagnole, Congrès Noir, etc. Il avait remporté trois « Tony Awards » (l'Oscar du théâtre) et de nombreuses récompenses variées. Il était aussi peintre et ses œuvres sont présentes dans plusieurs musées. Zero Mostel a tourné entre 1943 et 1970 une vingtaine de films, dont LA DU BARRY ETAIT UNE DAME, PANIQUE DANS LA RUE, LA FEMME A ABATTRE, SIROCCO, QU'EST-IL ARRIVE SUR LE CHEMIN DU FORUM, LES PRODUCTEURS et d'autres inédits en France (8-9).

Eugène SHUFTAN (91 ans), directeur de la photographie, d'origine allemande, naturalisé américain en 1947, avait aussi travaillé en France de 1934 à 1939 et de 1952 à 1965. C'est d'ailleurs chez nous que ce grand spécialiste du noir et blanc, un des meilleurs de l'époque, fit ses films les plus importants : DROLE DE DRAME, MADEMOISELLE DOCTEUR, LE DRAME DE SHANGAI, QUAI DES BRUMES, LE RIDEAU CRAMOISI, LA TETE CONTRE LES MURS, LES YEUX SANS VISAGE, etc. En Allemagne en 1929, il avait photographié le fameux LES HOMMES LE DIMANCHE et aux U.S.A. avait obtenu l'Oscar pour L'ARNAQUEUR (1961). Shuftan avait étudié la peinture, la sculpture, l'architecture et technicien très habile avait mis au point en 1923 le « Procédé Shuftan » (utilisé dans METROPOLIS) pour combiner personnages et maquettes de décors (6-9).

Henry MORET

Joelle BERNARD, jolie actrice rousse (âge inconnu) des années 40 et 50 a mis fin à ses jours. On l'avait vue au théâtre et dans plus de 25 films dont OUAI DES ORFEVRES, MIOUETTE ET SA MERE, CASQUE D'OR, LES DENTS LONGUES, INTERDIT DE SEJOUR, TROIS JOURS A VIVRE, PECHEURS D'ISLANDE, COMPTE A REBOURS, etc. (?)

François VALORBE, le patron du héros malheureux de LA COUPE A 10 F, le chef de gare qui voyait LE TRAIN, de Granier-Defferre s'immobiliser, n'est plus. Né en 1914, il s'était enthousiasmé pour le surréalisme, et les nombreux livres qu'il avait écrits en témoignaient (« Carte noire », « Hommages aux jazzmen », « Voulez-vous vivre en E.P.S. ? » et « Napoléon et Paris » qui avait reçu le Prix J. Swift. Ouoique né De Vibraye, il était farouchement athée et la Messe qui salua son enterrement dut consterner ce cousin de Saki et de Roald Dahl ! (24-6).

Jacques CHEVALIER

PLUS DE CENT TITRES d'ouvrages sur le cinéma, ceux des collections « Cinéma 2000 », « Cinéma Club », « Cinéma d'aujourd'hui » ont été rachetés aux Editions Seghers par Filméditions, société animée par Pierre Lherminier

UN CONCOURS EST OUVERT par la ville de Paris entre les réalisateurs français, professionnels ou amateurs, de films documentaires d'enseignement et d'histoire de Paris, muets ou sonores (tout mode de sonorisation étant admis), réalisés ou tirés sur pellicule 16 mm, conformes aux programmes officiels de l'Enseignement élémentaire et de l'Enseignement du 1er cycle. Les films, dont la durée de projection ne dépassera pas trente minutes, devront avoir été réalisés moins de trois ans avant la date du concours. Trois prix : un de 5 000 francs, deux de 2 000 francs sont destinés à récompenser les lauréats. Les films seront déposés en copie à la Cinémathèque Scolaire de la ville de Paris « Robert-Lynen », 11, rue Jacques-Bingen, Paris (17e). Aucun dépôt ne sera accepté après la date du 14 novembre 1977. Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à la Cinémathèque.

CONCOURS D'AFFICHES. Le Festival International du Film sur les Droits de l'Homme organise comme chaque année un concours pour la réalisation de son affiche. Thème de l'année : Le droit à l'éducation. Trois prix : 5 000, 3 000 et 2 000 francs. Trois projets maximum par candidat, à déposer avant le 15 décembre. Renseignements : Institut des Droits de l'Homme, 6, place de Bordeaux, 67000 Strasbourg.

LES LECTRICES DE « ELLE » ont attribué leur Grand Prix annuel à PAIN ET CHOCOLAT de Franco Bruzzati.

STAR WARS sera certainement dans peu de mois le record toutes catégories du box-office mondial depuis les origines du cinéma. Au 7 septembre, après quinze semaines d'exclusivité U.S. dans dix-neuf villes, plus de 37 millions de dollars ont déjà été encaissés.

PRODUCTIONS U.S.A. EN TOURNAGE : THE BETSY, de Daniel Petrie, avec Laurence Olivier et Robert Duvall ; TOMORROW NEVER COMES, de Peter Collinson, avec Oliver Reed et Susan George ; THE BIG SLEEP, de Michael Winner, avec Robert Mitchum, Oliver Reed, James Stewart, Richard Boone et Sarah Miles ; THE HOUND OF BASKERVILLES, de Paul Morissey, avec Peter Cook et Joan Greenwood ; FEDORA, de Billy Wilder, avec William Holden, Marthe Keller et Henry Fonda ; BIG WEDNESDAY, de John Millus, avec Jan Michael Vincent ; SUPERMAN, de Richard Donner, avec Marlon Brando, Glenn Ford, Gene Hackman, Trevor Howard, Susannah York, Maria Schell et Terence Stamp ; F.I.S.T., de Norman Jewison, avec Rod Steiger et Sylvester Stallone ; THE FURY, de Brian de Palma, avec Kirk Douglas et John Cassavetes ; BAD NEWS BEARS GO TO JAPAN, de John Berry, avec Tony Curtis ; GOIN' SOUTH, de Jack Nicholson, avec lui-même ; etc.

HYERES. Notre collaborateur Raphaël Bassan a fait partie, lors du dernier festival du Jeune Cinéma (30-8 au 6-9) du jury, dans la section « Cinéma Différent », en compagnie de MM. Dominique Château et Dominique Noguez. Quant à Guy Hennebelle, on le trouvait parmi les membres du comité d'honneur du Festival du Film québécois qui s'est tenu cet été à Montréal.

SUCCES A PARIS. En août, 3e semaine : PLUS ÇA VA, MOINS ÇA VA (1re semaine 68 000 entrées) ; 4e semaine : UN PONT TROP LOIN (1re semaine 103 000 entrées) ; en septembre, 1re semaine : LES NAUFRAGES DU 747 (1re semaine 68 000 entrées).

SUR PARIS. Deux films ont réalisé plus de 500 000 entrées depuis le 1er janvier : LACHE-MOI LES BASKETS et LE SHERIFF. Mais deux autres, en cours d'exclusivité, devraient les avoir rejoint à notre date de parution : UN TAXI MAUVE et TRANSAMERICA EXPRESS.

LE PREPOSE AUX NOTICES télé du « Nouvel Observateur » se fout vraiment du monde. Il s'était déjà distingué par une hargne invraisemblable à l'endroit de Maurice Tourneur. Mais voici mieux : dans le n° 661 (du 11 au 17 juillet), il annonce la deuxième partie des MISERABLES, « laborieusement adaptée par Raymond Bernard ». C'est son droit d'en juger ainsi, direz-vous. Peut-être. Mais la semaine suivante (vu le succès énorme qu'a rencontré cette projection), on peut lire : « Deuxième partie (sic) du meilleur film jamais réalisé d'après Hugo... Derrière la caméra, Raymond Bernard a lui aussi du génie. »

PETITES ANNONCES

VENDS nombreuses revues de cinéma, « Anthologie », « Image et Son », « Cinéma 60 à 73 ». Liste avec prix : Dominique Huet, 35, Grand' Rue, 28700 Beville-le-Comte.

VENDS OU ECHANGE « Cahiers du Cinéma » n°s 18, 31, 35, 46, 50, 56, 64, 65, 90, 91, 95, 96, 99, 101, 102, 107, 109, 115, 121, 125. Bachy, 34, avenue Vandervelde, 1200 Bruxelles

VENDS nombreuses revues de cinéma des années 1944 à 1960 : « Cahiers de l'Ecran », « Filmagazine », « Raccords », « Gazette du Cinéma », « Reflets du Cinéma », « Magasin du Spectacle », « Ciné-Club », etc. Liste sur demande : Henry Moret, à la revue.

ABONNEMENTS ET COMMANDES D'ANCIENS NUMEROS

NOM ..... Prénom .....

Adresse .....

..... Code postal .....

(En cas de changement d'adresse, veuillez indiquer l'ancienne et joindre 3 F en timbres-poste.)

Facultatif : votre âge : ..... Profession : .....

Je souscris un abonnement à ECRAN, à compter du n° .....
pour 6 numéros et la somme de 50 F (France) ☐ 60 F (Etranger) ☐
pour 12 numéros et la somme de 100 F (France) ☐ 120 F (Etranger) ☐
Expédition par avion (étrang.) : 6 numéros : 85 F ☐ 12 numéros : 150 F ☐

Je désire recevoir les numéros suivants (cocher les cases correspondantes) :

☐ 1*	☐ 2*	☐ 3	☐ 4	☐ 5	☐ 6	☐ 7	☐ 8	☐ 9	☐ 10
☐ 11	☐ 12	☐ 13	☐ 14	☐ 16	☐ 19*	☐ 20	☐ 21	☐ 22	☐ 23
☐ 24	☐ 25	☐ 26*	☐ 27	☐ 28	☐ 29	☐ 30	☐ 31	☐ 32	☐ 33
☐ 34	☐ 35	☐ 36	☐ 37	☐ 38	☐ 39	☐ 40	☐ 41	☐ 42	☐ 43
☐ 44	☐ 45	☐ 46	☐ 47	☐ 48	☐ 49	☐ 50	☐ 51	☐ 52	☐ 53
☐ 54	☐ 55	☐ 56	☐ 57	☐ 58	☐ 59	☐ 60	☐ 61	☐ 62	

Les numéros 15, 17 et 18 sont épuisés. Les numéros 1, 2, 19 et 26 sont réservés aux acheteurs d'une collection complète.

soit ..... numéros à 10 F (France), 12 F (Etranger) = ... F

IMPORTANT

Trop de lecteurs nous font parvenir des demandes d'abonnement avec effet rétroactif. Contrairement à une pratique générale, nous les avons jusqu'à présent toujours honorées, mais au prix d'importantes pertes de temps et complications administratives.

Nous rappelons donc (et désormais nous appliquerons fermement la règle) qu'un abonnement ne peut partir que **du prochain numéro à paraître** et à condition que la demande nous en soit parvenue **avant le 6 du mois** correspondant. Dans ces conditions, votre abonnement ne subira pas d'interruption. S'il en subit une du fait de votre retard, vous devrez **nous commander le ou les numéros manquants** à l'aide des cases ci-dessus (1).

Un bon conseil : réabonnez-vous dès que vous avez reçu le numéro sous enveloppe portant mention en rouge : « Votre abonnement se termine..., etc. » (2).

Faute d'observation de ces prescriptions, nous ne pourrons répondre à aucune réclamation.

Nos souscripteurs **belges et suisses** sont priés de **ne plus utiliser nos correspondants locaux** indiqués ici depuis un an, cette décentralisation posant quelques problèmes. Mais afin d'éviter d'importants frais bancaires, nous prions nos abonnés étrangers de tous pays d'utiliser au maximum les **virements postaux** et **mandats internationaux.**

(1) Exemple concret : votre abonnement s'est terminé avec ce numéro 59. Pour recevoir le numéro 60 à paraître le 15 juillet, votre demande de réabonnement doit nous parvenir avant le 6 juillet. Au-delà, vous devez commander le numéro 60 en cochant la case correspondante et demander la reprise de votre abonnement à partir du numéro 61 Et joindre 100 F + 10 F.

(2) Il peut être utile à nos abonnés de savoir que les groupes de chifres figurant au-dessus de leur nom et adresse sur les enveloppes d'expédition ou de relance ne sont ni un numéro d'abonné ni un code secret !... La mention 48-12 par exemple (éventuellement précédée d'autres chifres) signifie que l'abonnement part du 48 pour 12 numéros, soit jusqu'au numéro 59 inclus.

Sauf imprévus (grève, perte, etc.), les commandes sont honorées dans la quinzaine qui suit.

NOUVEAUX LECTEURS, COMPLÉTEZ VOTRE COLLECTION

Voir bon de commande en page 80

EXTRAITS DE NOS PRECEDENTS SOMMAIRES

1 Les Marx Brothers - François Truffaut.
2 Robert Wise - Medvedkine.
3 Cinéma chinois et japonais.
4 Laurel et Hardy - Cinéma portugais.
5 Cinéma nazi - René Vautier.
6 Cinéma italien.
7 Hitchcock - Japon.
8 Cinéma de Vichy.
9 George Roy Hill - Michel Soutter.
10 Miklos Jancso - Les Taviani.
11 Cinéma d'animation.
12 David Wark Griffith - Bertolucci.
13 Bertolt Brecht.
14 Humphrey Bogart - James Ivory.
16 S.M. Eisenstein - U.S.A. - Pays de l'Est.
19 Ugo Tognazzi - Cinéma belge.
20 Francesco Rosi - Voyage au Japon.
21 France - U.S.A.
22 Chili - France - U.S.A.
23 Gaal - Le Cinopéra - Peter Brook.
24 Pologne - Japon - Multinationales.
25 Dirk Bogarde - Malle - Sanjines.
26 Fantastique - Cavani - Gabin - Pagnol.
27 Resnais - Coppola - Altman.
28 Spécial « Femmes ».
29 Berlanga - Rivette.
30 Risi - Afrique - La mode « rétro ».
31 Renoir - Fassbinder - Cinéma militant.
32 Spécial « Film noir ».
33 Orson Welles - Nouveau cinéma français (I).
34 Piccoli - Nouveau cinéma français (II).
35 Visconti - Wilder - La distribution.
36 Chabrol - Antonioni - Frank Lloyd.
37 Fantastique - Néo-réalisme - Lauren Bacall.
38 Les frères Taviani - Lakhdar Hamina.
39 Spécial « Cinéma et musique ».
40 Gassman - Terayama - Pascal Aubier.
41 U.S.A. - Vidéo militante.
42 Pasolini - Mitchum - Chine.
43 Sembene - Comencini - Copies non conform.
44 Depardieu - Valentin.
45 La publicité - Rochefort.
46 Huston - Oswald.
47 Rosi - Rohmer - Ferreri - Manfredi.
48 Garbo - Kinski - Oshima - Kurosawa.
49 Jerry Lewis - Cannes 76 - Erotisme.
50 Wiseman - Buffalo Bill - Films-catastrophes.
51 Fritz Lang - George Cukor - Sexe 1976.
52 Cukor (2) - Ettore Scola.
53 Penn - Chenal - Les années 70.
54 Cuba - Oshima.
55 Resnais - Avant-garde.
56 Brian de Palma - Avant-garde (2).
57 Tay Garnett - Québec - Bolognini.
58 Hubley - Foldes - Garnett (2).
59 Tom Gries - Chaplin.
60 Science-fiction - Rossellini - Cannes 77.
61 Tavernier - Lucas - Séria.
62 Tavernier (2) - Marielle.

Index par années dans nos numéros **13, 23, 33,** 44 et 55.

LES BONNES SALLES DE PARIS

PAGODE
57 bis, rue de Babylone
75007 PARIS - 705-12-15

*

Des programmes variés
Grandes reprises et films nouveaux
Des soirées exceptionnelles (Rosi, Terayama, Pasolini) dans un décor exceptionnel

POUR QUE VIVE LE CINEMA

STUDIO DES URSULINES
10, rue des Ursulines (5e)

la plus ancienne salle d'exclusivité de la Rive Gauche

présente
une production
Ingmar Bergman
(Sélection « Les Yeux fertiles », Festival de Cannes 1977)
PARADIS D'ÉTÉ
de Gunnel Lindblom

MARAIS
20, rue du Temple (4e)
278-47-86
3 SALLES
A la découverte des nouveaux auteurs
A la recherche d'expressions nouvelles

JEAN RENOIR
43, bd de Clichy (9e)
874-40-75
FORMULE NOUVELLE
Cycles - Animation

RÉSERVÉ

Chaque mois ECRAN est en vente dans ces salles

Depuis mai 1977

LES FEUX DE LA RAMPE
librairie du cinéma

LIVRES, PHOTOS, AFFICHES DIVERSES, EXPOSITIONS

2 rue de luynes 75007 paris tél. 548-80-97 métro : bac